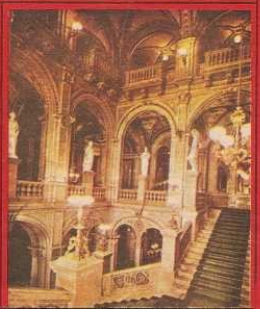
George Sbârcea

ORAȘELE MUZICII

Editura Ion Creangă



Editura Ion Creangă

Lei 16

GEORGE ZBÂRCEA / ORAŞELE MUZICII

Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1988
ORAŞELE MUZICII

George Zbârcea
COPERTA DE IOANA DRAGOMIRESCU-MARDARE

Cuvânt înainte

Omul descoperă în lumea care îl înconjoară ceea ce râvneşte. Când nu e sensibil la minunea pomilor înveşmântaţi în floare sau la măreţia muntelui răsărit în zare, trece pe lângă ele fără să le vadă. Unii nu s-au ales dintr-o plimbare prin Viena decât cu amintirea cafenelelor înşirate pe bulevarde şi s-au înapoiat din Italia doar cu aroma livezilor de portocali. Alţii n-au băgat de seamă că la Londra nu e numai ceaţă şi Tamisa, dar mai sunt şi urme de colonizare romană, monumente ale geniului artistic al omenirii şi statuia năpădită de porumbei a lui Shakespeare. Autorul acestor voiajuri prin câteva oraşe ale lumii a căutat în drumurile sale îndeosebi muzica, acea artă fermecătoare care a fost, mereu, o consolare pentru sufletele însetate de frumos. Nefiind istoric ci doar meloman, el s-a întors din aceste călătorii cu puţinul care l-a încântat şi pe care l-a împărtăşit publicului într-un lung serial televizat, apoi sub formă de carte, invitându-şi cititorii să pornească pe urmele lui într-un pelerinaj plin de nobile satisfacţii.

GEORGE ZBÂRCEA

ATENA

„CEL CE TRATEAZĂ UN SUBIECT FRUMOS POATE FI LESNE ELOCVENT”.

EURIPIDE

Äu fost perioade în cultura europeană când toate gândurile se îndreptau către Atena. Acolo şi-au dat întâlnire, în urmă cu aproape patru milenii, spiritul contemplativ al Asiei cu mintea iscoditoare, veşnic neastâmpărată, a Traciei creatoare de mituri. Unde este graniţa dintre Asia şi Europa? Să fie pe culmea Uralilor? în Caspica? Pe Volga? Natura pare să fi făcut înadins în aşa fel încât hotare „naturale să nu existe, ci totul să unească cele două continente. Se ştie ce-a iscat confluenţa lor: una din culmile gândirii şi civilizaţiei omenirii.

De-a lungul multor secole, Atena a avut preocupări de artă şi cultură ca niciun alt oraş din lume. Şi nu numai pentru noi, cei ce am cunoscut-o din negura depărtată a începuturilor istoriei noastre, prin mijlocirea Traciei, a lui Orf eu, care îşi are strămoşii prin păpurişurile Tesaliei, duh elen întrupat în umbra ocrotitoare a munţilor deveniţi româneşti. Plutarh relatează că, ajuns la Atena, Alexandru cel Mare l-a însărcinat pe Harpalus să-l ţină la curent cu cele mai noi ediţii ale autorilor clasici şi contemporani greci, procurându-şi astfel operele complete ale lui Filitus, un mare număr din tragediile lui Euripide, Sofocle şi Eschil, împreună cu ditirambii lui Telest şi Filoxen. Când, la asediul Gâzei, captură o splendidă casetă din metal preţios aparţinând tezaurului lui Darius, îi întrebă pe curteni ce ar fi demn să se păstreze în ea. Cum nimeni n-a avut o idee demnă de valoarea casetei, a hotărât singur: „Voi păstra în ea textul *Iliadei*”.

Este faimoasa ediţie „a casetei”, corijată de Aristotel,

carte de căpătâi a marelui general din antichitate.

Orfeu n-a fost zeu, după cum nici zeii n-au fost divinităţi propriu-zise, ci doar nişte supraoameni, în sensul în care eroii, geniile făuritoare de opere grandioase, martirii unui ideal sunt socotiţi supraoameni şi ei. Urma trecerii lor prin Atena a rămas întipărită în aspectul cetăţii, pe colinele ei aride, populate

Apoi o cântând din liră doar Ici şi colo de pini, chiparoşi şi măslini singuratici sau în pâlcuri.

Zeii aceştia greci au fost şi muzicieni, căci Apollo avea o liră de aur, cu care mişca până şi corpurile cereşti, iar Urania, fiica lui Zeus, era geometră şi muziciană în acelaşi timp.

Apariţia lui Apollo coincide cu ridicarea omenirii pe o treaptă mai înaltă; se construiesc drumuri, se urbanizează aşezările omeneşti, se ridică ziduri împrejurul cetăţilor,

cultul zeilor se separă de treburile lumeşti. Răsună cântec de liră şi coruri de voci limpezi, păcatul nu mai apasă sumbru şi de neînlăturat biata făptură omenească, nici nu se moşteneşte ca un blestem de la o generaţie la alta. Dafinul purifică sufletul şi Oreste este absolvit de zeu, care îi redă pacea pierdută în urma greşelii săvârşite. Puterea Eriniilor – zeiţele răzbunării – slăbeşte. Se înfiripă pe încetul universul moral al unei societăţi mai evoluate, universul înţelegerii, al iubirii şi muzicii.

În concepţia vechilor greci, sunetele frumoase erau nişte duhuri călătoare, coborâte din constelaţii, spre a le dezvălui oamenilor armonia spaţiilor, magia prin care te poţi face înţeles de toată lumea. Au fost şi zei profani; având virtuţi şi scăderi omeneşti, iubeau şi ei la fel cântecele, muzica despre care susţineau că trebuie să fie „dulce ca mierea de pe Himet”.

Muzica era altfel privită în Elada decât o privim noi azi. Grecii o socoteau de origine extraterestră, chemată să potolească furtunile şi să adoarmă patimile. Au organizat-o, ca pe-o algebră sau geometrie, în cele şapte moduri ale gamei diato nice: *ionic*, *doric*, *frigic*, *lidic*, *mixolidic*, *eolic* şi *locric*, denumiri pline de muzică.

Urcasem pe Acropole în zorii zilei, când marea şi văzduhul sunt de un albastru metalic. Până să ajung sus, soarele răsărise. Coloanele templelor radiau trandafirii în lumina verii, ca nişte uriaşe trestii încremenite pe o stâncă gigantică sau ca fluierele unei imense orgi. Soarele urzea între ele armonii cu tonuri înalte, încât urechea nu le mai putea percepe. Şopotul chiparoşilor, care în amurg se preface în doinire – elegia atică auzită de Platon! – amuţise. Jos, până la marginea zării, dincolo de Pireu şi Salamina, se desluşea imperiul lui Poseidon, al titanilor şi demonilor, al paznicului mărilor, Proteus, strălucind sub săgeţile de aur ale astrului. Nu era Mediterana de la Marsilia, Napoli sau Alexandria, ci Marea Egee, cea care a elenizat toate insuliţele şi întreg litoralul, conferindu-le propria personalitate, amintirea lui Ulise, umbrele legendelor şi miturilor sale. Din adâncurile ei a fost

pescuită statuia lui Zeus, care, dormind pe fundul apelor la Artemision, pare că ar fi contaminat marea aceasta sinilie cu nu ştiu ce radiaţie misterioasă.

E atât de lină şi de nemişcată marea grecească în nemărginirea ei, încât te întrebi pe ce mări o fi rătăcit odinioară Eschil spre a le asemăna cu pădurile în furtună.

Dacă fără strâmtoarea Termopilelor ar fi greu de închipuit o istorie a Greciei, fără muzică e cu neputinţă de înţeles setea ei de precizie şi claritate. Amphion a fost primul care a vrăjit inimile cu cântecul lirei lidiene. Se credea că muzica lui farmecă până şi pietrele, silindu-le să se aşeze după voinţa omului. Un filosof grec spunea că muzica sădeşte sentimente acolo unde nu sunt şi înfrumuseţează ceea ce a fost, iniţial, urât. Muzica venea la Atena, din Lesbos şi Cipru, din Cithera şi Corint, din Boetia şi Elis, de unde venea – pe „caii mărilor”, cum li se spunea corăbiilor

— Şi parfumul de iasomie şi timară. Cântecele veneau însă şi din răsăritul anatolian, şi din sudul egiptean, şi din nordul tracic – „patria pulpanelor de neguri umede”. Erau atât de multe, încât grecii nu şi l-au putut imagina pe Apollo, zeul lor favorit, decât ca pe un tânăr cântând din flaut sau din liră.

Viaţa, cu bucuriile şi durerile ei, se tălmăcea la Atena pe limba muzicii. Ea făcea parte, împreună cu textilele şi vopselele, dintre cele mai căutate articole. Dregătorii se îmbrăcau în purpură, vopseaua de calitate se obţinea dintr-o scoică. Scoica aceasta, despre care nu se mai ştie nimic aproape, a fost un agent activ de cultură. Ea secreta în agonie o picătură de lichid purpuriu, nepreţuit pe vremea aceea. Nepreţuită era şi muzica, în stare să travestească totul în sărbătoare. Saturnalii, procesiuni, competiţii, rituri funerare, reprezentaţii de circ şi teatru, misterele dionisiace, luptele gymnice, concursurile artistice, trupele de mimi care colindau ţara se bucurau de privilegiul muzicii. Bolnavii se duceau la Epidaur spre a afla alinare în templele lui Apollo şi Esculap; se vindecau, cică, mai repede dacă ştiau să cânte frumos. Fecioarele şi efebii

morţi de timpuriu erau duşi la cimitir în sunetele dulci ale flautelor, însă nimeni nu plângea – în afara bocitoarelor tocmite –, spre a putea fi auzită muzica şi spre a pregăti asistenţa din timp pentru euforia ospeţelor de pomenire.

Câte taine dorm în cimitirul Cheramicon! Pe un mormânt străjuit de un chiparos negru ca tăciunele scrie la căpătâiul unei dansatoare: „Să-ţi fie ţărâna uşoară, fiindcă nici ea nu te-a simţit când călcâi pe ea”.

Piatra tumulară e din marmura de-o albeaţă de crin a muntelui Pentelicon. Din ea s-au zidit templele Atenei, în care se glorificau zeităţile din Olimp, imaginate pe măsura unui popor aflat pe calea progresului, pentru că nu-l înăbuşeau pe om. I-au cerut mai curând fantezie şi rafinament, gândire logică şi sensibilitate, fermitate şi îndrăzneală, decât pietate şi asceză. Zeii coborâţi în ape şi frunze, în fermentarea ciorchinilor de struguri, în stejarii din Dordona, în palmierul de la Delos, au fost izgoniţi de Plaut, care le-a contestat orice drept de amestec în viaţa oamenilor. El a spus că visele nu vin din cer, ci de la stomacul pe care hrana îl dilată, iar foamea îl comprimă.

În oraşul de azi, cu o circulaţie intensă, cu bulevarde moderne şi blocuri geometrice, arhitecţii au căutat să nu impieteze grandoarea colonadelor de pe colină. Cetatea acropolitană sugerează calm şi măreţie. Pe roca cenuşie, cu filoane sclipitoare şi ienuperi pe coastele repezi, urci pe jos, refăcând în gând mai curând truda arheologilor care au săpat cu pasiune spre a dezgropa trecutul, decât umbra zeităţilor mitologice, pe care n-o afli decât pe scările imense ale Propileelor.

Lăcaşul de marmură, coloane, trepte şi temple al zeiţei Atena a dat numele oraşului de la poalele colinei. Iatacul unde zeiţa îşi scotea chivără de război şi lăsa din mână suliţa, spre a rămâne în tunică, se afla în micul sanctuar construit după victoria de la Salamina. În el n-au pătruns nici Praxitel, nici

Scopas şi nici Phidias, deşi ei şi-au lăsat sigiliul pe tot Parthenonul. Marmura castă s-a supus docilă mâinii fermecate a arhitecţilor antichităţii. Ei i-au transformat

inerţia în monumente şi azi vii, chiar dacă ele aparţin unei civilizaţii moarte de mult.

Pe plaiurile unde, în timpurile legendare ale Europei, vâna Arthemis, marea a inspirat multă muzică. Cică Antiphon dădea consultaţii într-un cabinet din piaţa Corintului pentru mângâierea obidiţilor în sunete de liră. Cântecele au supravieţuit în Grecia datorită poporului, anonimilor. Timoteu, care a trăit la începutul veacului al V-lea înaintea erei noastre, a ajuns la mare renume de pe urma înnoirilor aduse formelor muzicale cu ajutorul melodiilor populare. Grămăticul Athenaios a lăsat în lucrarea sa *Symposionul sofiştilor* din veacul al III-lea al erei noastre lămuriri preţioase asupra felului de a cânta al anticilor. Abert, Sachs, Reese, Vetter şi Wegner, autorii unor studii mai recente despre muzica elenilor, s-au folosit din plin de izvoarele prolificului grămătic.

O mişcare muzicală în sensul contemporan a început la Atena abia în secolul trecut. De dragul ariilor din operele italiene, aduse de trupele ambulante, modurile cântului bizantin, bine conservate în Grecia, au fost în parte abandonate. Prima operă prezentată la Atena a fost *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Poate că umbrele zeilor au tresărit uimite de vitalitatea muzicii maestrului italian, în stare să născocească melodii atât de graţioase.

Cele dintâi piese de muzică europeană s-au executat la Atena de către fanfara reprezentativă a gărzii, compusă din muzicanţi… bavarezi. Era. instruită şi dirijată de münchenezul Karl Keller, magician al tobelor şi alămurilor. Fanfara lui a jucat un rol de neuitat în 1834, cu prilejul luptelor date de greci pentru cucerirea libertăţii naţionale, urmate de proclamarea oraşului Nauplia capitală a ţării eliberate.

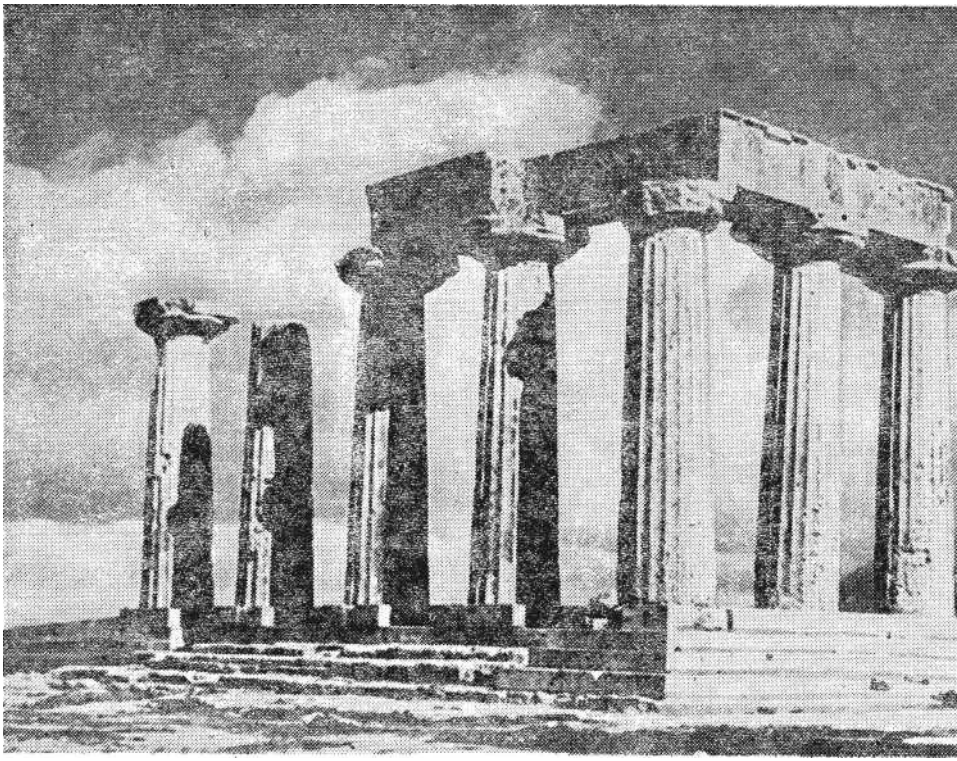
La Atena a luat fiinţă tot atunci *Societatea filarmonică „Euterpe”*, *o* şcoală de muzică particulară, fondată de italianul Parisini. Acesta era un artist generos, care dădea lecţii gratuit tuturor doritorilor de instruire. A publicat primul tratat de teorie a muzicii în limba greacă, întemeind şi un cor, care a prezentat piese ale

compozitorilor greci.

Societatea filarmonică din Atena a fost creată în 1885, sub conducerea lui Scheiller şi Unger. Ung ei, venit de la Viena, avea capacitatea de a-şi entuziasma ascultătorii. Verva acestui dirijor în interpretarea simfoniilor de Haydn, Mozart şi Beethoven a împrumutat primei orchestre simfonice a ţării un prestigiu neaşteptat şi a mobilizat un public numeros la concerte.

Conservatorul, la conducerea căruia s-au perindat muzicieni de seamă ai Greciei – ca A. Cantacuzinos, G. Nazos, G. Nicolau şi F. Economidis – a luat fiinţă în 1871. Două decenii mai târziu, în oraş dădea spectacole cea dintâi companie lirică cu actori greci, dirijată de A. Lavrangas. *Conservatorul elenic*, condus de D. Lavrangas – artist strălucit, bun cunoscător al muzicii universale – a luat naştere îndată după primul război mondial. Instituţia are cam aceeaşi vârstă ca şi *Corul atenian*, care cântă muzică grecească şi lucrări ale maeştrilor universali, interpretate cu o rară precizie.

În deceniul al treilea, grecii au profitat de exemplul altor ţări; au creat în 1923 un *Liceu muzica*, *l* la Atena, în 1928 a luat fiinţă *Conservatorul Naţional* al lui M. Kalomiris, iar un an mai târziu *Corul Elenic*. Ele au dus în 1939 la întemeierea primului teatru de operă stabil şi a orchestrei simfonice a Radiodifuziunii. Festivalul muzical atenian nu a putut fi realizat decât în 1955, într-un decor natural cum nu este altul pe continent. Ceea ce marile orchestre şi artiştii oaspeţi cântă acolo răsună altfel decât în teatrele şi sălile de concert obişnuite. În luciul viorilor şi violoncelelor se oglindesc stelele, acoperite une



Acropole ori de aburul sidefiu adus de adierile vântului dinspre Micena, Nauplia şi Patras, iar în zare, marea îşi joacă bizarele amăgiri de formă şi culoare.

Atena este centrul muzical al Greciei moderne. Trăiesc acolo artişti interpreţi şi creatori preţuiţi peste tot, în măsură să ofere pete de culoare locală. Antiokhos Evangelatos, născut în 1903, a fost discipolul lui Felix Weingartner, a condus din 1923 Conservatorul „Elenikon Odeon", fiind totodată primăirijorul Orchestrei radiofonice şi al Operei. Dirijorul Dmitri Mitropoulos (1898 – 1960) a condus marile orchestre din occident, pianistul şi dirijorul L. Margaritis (1895 – 1953) a făcut din concertele sale un act de spiritualitate. Cei ce l-au auzit dirijând la Bucureşti pe Theodor Vavayanis şi-au dat seama ce minuni se pot obţine de la o orchestră când ea e animată de un muzician fin şi profund, străin de tentaţiile baghetismului.

Compozitorii greci ai zilelor de azi sunt A. Nezeritis,

autor de opere şi simfonii, A. Kontis, Theodor Kariotakis, serialistul N. Skalkottas, I. Konstantinidis, G. Platon, L. Zoras, C. Perpesas, I.A. Papaioanu şi M. Palantios, fost discipol al lui Alfredo Casella.

Theodorakis, unul din aezii Greciei de azi, n-a figurat mult timp pe lista oficială a compozitorilor naţionali. El a compus muzică „uşoară" şi a mai compus şi muzică revoluţionară, reînviind o tradiţie ce părea pierdută:

aceea a cântecelor acompaniate de chitară, care se numeau *citaredia* în secolul al VII-lea înaintea erei noastre, în Lesbos, unde cel mai de seamă reprezentant al lor a fost Terpandru. Datorită lui Theodorakis, *sirtaki* s-a răspândit pe tot globul, creând o modă puternică în al şaptelea deceniu. În sirtaki stăruie ecoul depărtat al cântăreţilor dintr-o ţa ru aureolată de soare, dar şi dintr-o ţară peste care s-au abătut tragedii fără număr. Un şansonetist parizian susţinea că sirtaki miroase a mosc şi mirt, ceea ce împrumută cântecelor greceşti o ardoare infinită.

E şi mai frumos ceea ce ne spunea Theodorakis însuşi, cu ocazia unui concert de la Bucureşti:

„Atâta timp cât omul va crede în dragoste şi prietenie, în puterea voinţei sale de a schimba înfăţişarea lumii, în gingăşia simţirii ce-l leagă cu mii de fire nevăzute de semeni şi de natura înconjurătoare va dura şi nevoia lui de cântec V!

NAPOLI

„STELELE ŞI CÂNTECELE NU POT FI NUMĂRATE".
PROVERB NAPOLITAN

Nicăieri cântecele nu sunt mai fermecătoare şi nu cuceresc. cu mai mare uşurinţă nima ca la Napoli. Între palmierii şi enornele cactee de pe ţărmuri, între palatele de marmură şi pieţele inundate de soare, în parcurile pline

de trandafiri rubinii, statui ale divinităţilor antice şi fântâni rămase de la colonii romani, muzica răsună din zori şi până noaptea târziu. La scăpătatul soarelui, când marea aţipeşte în cântecele pescarilor, iar forfota de turişti încetează pe cheiuri, prin locantele populare lumea dansează în clămpănitul ritmic al castanietelor. Fetele cu privirile aprinse şi părul pieptănat magistral se învârtesc într-un picior, aruncându-şi capul pe spate cu o infinită graţie. După ce dansul se isprăveşte, ele se înclină într-o uşoară reverenţă, în care stăruie nobleţea unei populaţii crescute în miturile şi cântecele Meditera noi.

Napoli e socotit de turiştii grăbiţi oraşul *lazzaroriilor* palavragii şi simpatici, care trăiesc într-un perpetuu *farniente* – un soi de lenevie dulce şi cotropitoare. Acolo stelele strălucesc mai viu, mireasma florilor e mai pătrunzătoare şi parcă pământul însuşi se leagănă în melodiile calde şi pătimaşe ale canzonetelor acompaniate de mandoline, în timp ce sufletul omenesc se înfrăţeşte cu vântul, cerul şi marea, toate îndemnând la visare.

Sub cerul scânteietor, umbrit doar de trâmba fumului înălţat din pâlnia Vezuviului – acest „pisc al iadului asaltând bolta”, cum îi spunea Goethe –, Napoli a dobândit renume de pe urma amfiteatrului năpădit de livezi cu portocali. Arta a înflorit aici, cu violenţa vegetaţiei meridionale, încă din antichitate, alimentând fără încetare vocaţia muzicală a băştinaşilor. Aşa cum se spune, la noi, că românul s-a născut poet, italienii pretind că napolitanii vin pe lume cu cântecul pe buze.

Napoli se bucură de peste două milenii de faima unui adevărat oraş al muzicii. Aici a cântat împăratul Claudiu Nerobe, în anul 63, când, înainte de a întreprinde un lung voiaj artistic prin Elada, şi-a confruntat calităţile vocale cu aprecierile fără greş ale napolitanilor întruniţi într-un teatru. Teatrul acesta, despre care mărturiile contemporanilor pretind că tresălta din încheieturi de uraganul ovaţiilor, se afla în actuala Piaţă Municipală, unde se mai văd urmele unui fronton de poartă romană.

Sunt multe urme străvechi ale muzicii la Napoli. Într-

una din sălile Muzeului Naţional se poate vedea un relief în marmură al lui Orfeu, alături de Euridice şi de solul menit s-o recălăuzească de pe celălalt tărâm. O statuie din acelaşi muzeu îl înfăţişează pe fiul de zeu Pan, ispititor al nimfelor cu naiul său fermecat. Mozaicul adus de la Pompei evocă o scenă de petrecere, cu câteva instrumente muzicale proprii bazinului mediteranean.

Tot ce lumea veche a avut mai fascinant a fost adunat în acest muzeu. În niciun alt oraş al Italiei trecutul nu e mai viu, mai prezent în traiul şi simţirea oamenilor de azi. Şi nu atât datorită ruinelor, statuilor sau muzeelor, integrate şi ele în realitatea contemporană, cât mai ales datorită peisajului încins de flacăraegală a soarelui. Lumina intensă topeşte şi şterge veacurile şi mileniile, ca să nu rămână decât ceea ce scapă uzurii timpului: marea, Vezuviul, muzica.

Pescarii, care îi trag de mânecă pe turişti şi le aţin calea cu o avalanşă de expresii pitoreşti, îşi plimbă clienţii în bărcile lor agile până la străvechiul Castel dell'Orvo, anticul Megaris. Ajunşi sub zidurile lui, ei povestesc, într-un dialect semănând adesea cu limba românească – despre stafiile care cântă la licărul stelelor şi în vâlvătăile ce pâlpâie tainic prin firida ferestrelor oarbe ale castelului năruit.

Miturile şi legendele locului au suferit numeroase modificări prin necurmata intruziune a muzicii în structura lor. Pescarii din Pozzuoli sunt gata să-ţi arate pentru câţiva gologani locul unde, într-un revărsat de ziuă, când Napoli mai dormea sub veghea ultimelor stele, s-a născut din spuma mării Muzica. Locul acesta se află lângă o coastă sălbatică, în apropiere de Ivâarechiaro, pe sub stânciie unde briza şi valurile îngână un murmur fără noimă.

Când soarele, scăpătând, lasă mari pete de purpură peste golf, napolitanii cred şi azi că Duhul muzicii trece, cu paşi de pâslă, peste genunea clătinată a Mediteranei.

Muzica are puterea lui Hercule, pretind napolitanii. Ei o văd întruchipată parcă în statuia colosală, datând din primul veac al erei noastre, a lui Hercule-farnezianul,

aflată şi ea la Muzeul Naţional. Cântecul este ceva sacru pentru aceşti oameni şi, în acelaşi timp, la îndemâna oricui: el răsună pretutindeni, în bărcile pescarilor ce se întorc de pe mare încărcate de soare şi de ecourile vântului; în podgoriile de pe coasta vulcanului străbătute de vagonetele spoite în culori stridente ale trenului circumvezuvian; prin curţile vechilor pasticerii, unde spaghetele şi macaroanele se usucă la soare întinse şi azi pe pari, sfori şi garduri, ca în urmă cu două sau trei secole, pe vremea când Napoli era unul din centrele muzicale ale continentului. Reprezentaţiile de teatru erau frecventate acolo de publicul atras de amuzantele divertismente ale actorilor ambulanţi. Scenetele lor naive erau acompaniate de instrumentele muzicanţilor de ocazie, care sporeau vraja ficţiunii. Pasiunea napolitanilor pentru spectacole s-a concretizat, în 1737, prin construirea după schiţele arhitectului Giovanni Antonio Medrano a teatrului San Carlo, terminat abia un veac mai târziu de Antonio Niccolini şi sugerând privitorului o enormă suprafaţă de stâncă netedă şi gălbuie. Scena imensă a fost deschisă timp îndelungat către golf, încât prin sufită se vedeau stelele, iar pe zare, felinarele clătinate ale bărcilor pescăreşti.

Pe scena aceasta s-a prezentat, la inaugurarea teatrului, opera *Penelopa* de Alessandro

Muzicanţii şi dansatorii antichităţi!

Scarlatti (1660 – 1725), cel mai important compozitor napolitan, de o fecunditate fără pereche. Au rămas de pe urma lui o sută cincizeci de opere, aproape şapte sute de cantate şi oratorii, pe lângă psalmi, mo fete, madrigaluri, preludii de orgă.

Spectacolele de operă se aflau în graţiile napolitanilor cu mult înaintea lui Alessandro Scarlatti. Când, în 1651, o trupă venită de la Roma a prezentat *încoronarea Popeei* de Claudio Monteverdi (1567 – 1643), publicul a refuzat să-i lase pe artişti să părăsească scena. Le cerea să repete totul de la început până la sfârşit, ceea ce n-a fost cu putinţă oricât de plăcut era elixirul muzicii.

Cu asemenea melomani nu este de mirare că un teatru de operă a funcţionat în oraş încă din anul 1645. Accesibil publicului larg, din incinta lor a pornit ca vijelia –

după o reprezentaţie care entuziasmase spectatorii – primul semnal al revoltei lui Masaniello, aprig duşman al regilor şi viceregilor spanioli, cei ce denumiseră străvechiul Partenope sau Palepoli cuman *Ciudad del sol* – cetate a soarelui. Noroc că unii dintre aceşti regi şi locţiitori ai lor, care instauraseră faimoasa Camorra, regim al corupţiei şi crimelor nepedepsite, au fost nu doar despoţi plini de cruzime, ci şi amatori de muzică. La curţile lor s-au înjghebat primele capele, mici orchestre şi formaţii corale conduse de maeştri italieni, flamanzi şi germani, ca Tinctoris, Ikart, Generiius. Flamandul Tinctoris a pus acolo bazele învăţământului muzical şi ale orientăxii şcolii napolitane spre emisia vocală naturală – *beleanio* –, spre sinceritatea în expresie şi apropierea de cântecul popular, de trilurile, grupetele şi exclamaţiile-i emotive.

Un rol de seamă în cultura muzicală a oraşului a avut *Capella dell'Annunziata*; au activat în fruntea ei compozitori renumiţi, ca Ferdinand Gaff are, Gian Domenico da Nota, Giovanni de Macque, Camillo Lombardi. Ei şi-au tipărit o parte din lucrări la Napoli, încurajaţi de Giovanni Antonio da Lauretto, care publica din 1514 muzica autorilor locali, mici *villanele*, împreună cu melodiile născocite şi cizelate de cântăreţii ambulanţi. Având obiceiul de a cânta în grup şi de a se acompania la chitară, harpă sau violă, unii fiind chiar cembalişti iscusiţi, ei au contribuit în mare măsură la progresele rapide ale polifoniei – cântarea pe mai multe voci.

Adevăraţii creatori ai stilului vocal propriu locului au fost însă pescarii săraci, care porneau cântând în larg ca să-şi încerce norocul pe marea aprinsă de lumina trandafirie a zorilor. Sinceritatea şi simplitatea felului lor de a cânta, frumuseţea canzonettelor – *villanesche alia napolitana* – sunt caracteristice oamenilor din popor. Ei refuzau să-şi părăsească modestele cuiburi clădite la umbra vulcanului, pe un sol zguduit la răstimpuri de cutremure catastrofale, legaţi de pământul şi de vietăţile de pe urma cărora îşi câştigau pâinea, gata să sfideze amărăciunea şi grijile cu un hohot de râs sau cu o glumă.

Din rândurile acestei mase anonime s-au ivit compozitorii napolitani, „făcându-şi mâna” la conservatoarele din oraş. Primul din ele este cel fondat în 1537 şi condus de muzicieni vestiţi, între care Provenzale, Veneziani, Perugino, Mancini. Cu toţii au pus umărul la înfiriparea unei şcoli napolitane de cânt şi compoziţie.

Nicio capelă de pe continent nu se putea mândri acum trei veacuri cu atâtea voci frumoase, cu coruri formate din cântăreţi educaţi într-o riguroasă disciplină, ca şcolile din

Napoli. La conservatorul San Onofrio de la Capuana au învăţat câţiva dintre compozitorii italieni de seamă, ca Pasquale Anfossi, pe care îl bătea gândul să facă din oraşu-i natal centrul muzical al lumii; Francesco Areja, autor de *intermezzi* de mare popularitate pe întregul continent, care a prezentat în 1738 la Sankt Petersburg prima operă italiană; Pasquale Cafaro, un talent de o fermecătoare elocvenţă, sau Francesco Durante, cel ce a folosit primul orchestra de acompaniere a vocilor în scopul caracterizării personajelor de pe scenă.

Au fost, firește, şi alţii la fel de preţuiţi pentru felul cum au conferit muzicii napolitane o pronunţată notă de originalitate şi vigoare. Ei se cheamă Niccolò Jommelli, autor a cincizeci de opere, unele cântate până la sfârşitul veacului trecut; Leonardo Leo, care dirija în concertele sale muzică de Haendel de pe când acesta mai era în viaţă; Niccolò Porpora (1686 – 1766), a cărui muzică prevesteşte verismul de mai târziu şi care le cerea interpreţilor să cânte la fel de firesc precum vorbesc, inventând finalurile de scenă, introducerile şi părţile concertante. Să nu-i dăm uitării nici pe doi dintre cei mai de seamă maeştri ai teatrului muzical şi care au stârnit un adevărat „război” artistic între adepţii lor, unul fiind Glück, celălalt Giovanni Paisiello (1740 – 1816), autor ca şi Rossini al unui *Bărbier din Sevilla*, reluat acum vreo două decenii în regia lui Felsenstein la Opera Comică din Berlin, unde prospeţimea fără vârstă a muzicii „vechij a cucerit publicul.

La conservatorul *dei Poverelli* – al sărăcuţilor – a

studiat şi Gian Battista Pergolesi (1710 – 1736), care a compus la *serva padrona* ca pe un simplu interludiu la o melodramă cu eroi mitologici. Melodrama a fost demult uitată, dar interludiul – de fapt cel dintâi spectacol liric cu un conţinut de satiră socială în teatrul muzical italian – a rămas în repertoriul operelor de pretutindeni.

În veselul Napoli, întins la umbra livezilor de portocali, unde se spune că marea poartă pe fiecare undă câte-o canzonetta, a activat şi Domenico Cimarosa (1749 – 1801), autorul operei *Căsătoria secretă*. Datorită melodiei sale inspirate, el a cucerit numeroşi amatori atât pentru genul buf, cât şi pentru folosirea în teatrul muzical a unei orchestre mai complexe, mai expresive decât se obişnuia înainte. Stendhal relata că muzica lui Cimarosa e atât de sinceră şi de mişcătoare, încât până şi veselul Rossini plângea de câte ori o asculta.

Gioacchino Rossini (1792 – 1868), care venea din Italia septentrională, a petrecut la Napoli una din perioadele fecunde ale bogatei sale cariere. Era greu să te aciuieşti în acest oraş cu străvechi tradiţii artistice; clanurile şi coteriile lui se pricepeau să-i descurajeze, ba chiar să-i nimicească pe intruşi. Numai că Rossini nu făcea parte dintre cei ce se lasă lesne intimidaţi. Fermecat de golful însorit şi de bucătăria napolitană, el şi-a pus în gând să rămână, odată ce totul îi era acolo pe plac. A rămas, într-adevăr, cucerindu-i pe orgolioşii napolitani, atât de geloşi pe faima locului, căruia i-a adăugat o nouă glorie: acolo a prezentat el, în premieră absolută, două din operele sale celebre, *Othello* şi *Moise*. Auzindu-i muzica la teatrul San Carlo, călătoarea engleză Lady Morgan a fost atât de mişcată, încât mărturisea în jurnalul ei de voiaj că rugăciunea lui Moise şi scena corală ce-o acompaniază i-au amintit de emigranţii din Irlanda, patria ei, făcând-o să plângă în hohote.

Cu tot numărul mare al compozitorilor băştinaşi, teatrul de operă n-ar fi înflorit la Napoli fără concursul cântăreţilor veniţi şi din alte părţi ale peninsulei. Pe scena acestui teatru au apărut sopranele Giulia de care şi

Romanina, acolo au cântat, aclamaţi cu însufleţire şi petrecuţi cu torţe după reprezentaţie, soprana Isabella Colbran, mezzosoprana Dardanelli, tenorii Nozzari, García şi Tamberlick, acesta din urmă fiind unul dintre cei mai buni interpreţi ai lui Rossini. În *Bărbierul din Sevilla*, operă pe care napolitanii n-au acceptat-o decât după o lungă opoziţie, Rubini a iscat aplauze cum nu se mai auziseră de la memorabilul concert al lui Claudio Nero-ne. Şi nu prin iscusinţa impresarului, care-i plătea cu bani grei pe aplaudatorii de profesie, ci prin glasul său armonios.

La Napoli s-a cultivat de-a lungul veacurilor o artă vie şi colorată. Deşi a fost timp îndelungat un avanpost al culturii elene, el şi-a pierdut treptat importanţa. Arenele, templele, castelele şi teatrele s-au năruit, fiind acoperite de vegetaţia opulentă şi de pulberea Africii vecine. Numai cântecul a supravieţuit, cântecul spontan şi de neconfundat al napolitanilor, urzit dintr-o permanentă alternare de nuanţe dinamice, de la *forte* la *piano* şi invers, cu reţineri sfioase şi dezlănţuiri vijelioase, pătimaş în modulaţii, frenetic ca expresie. Soarele şi grădinile oraşului au alimentat cu seve proaspete canzonettele, care au dobândit de mult un drept de cetăţenie universală. Ele poartă pe tot globul ecourile unui Napoli patetic şi sentimental, farmecul unor locuri cărora natura le-a dăruit cu o mână ceea ce le-a răpit cu alta: alături de soarele de aur şi cerul de cobalt, permanenta ameninţare a Vezuviului, gelos parcă pe pacea golfului, gata să prefacă peste noapte cu lava lui într-un nou Pompei sau Herculanum veselele aşezări înşirate de-a lungul ţărmului ca nişte mărgele albe, galbene, portocalii şi roşii.

Ascultând melodiile napolitane Funiculi Funicula de Denza, A Marechiare de Foşti, Torn9 a Surriente a lui de Curtis, Santa Lucia Lontana de Mario, îţi aminteşti cuvintele lui Gosley: „Italia seamănă cu un uriaş diapazon, a cărui tonică este Napoli (f. Francezul Lalande credea şi el că, la Napoli, „membrana timpanului e mai sensibilă, mai armonioasă şi mai sonoră decât pe continent, căci Napoli este însuşi izvorul cântecului (<.

Oricâte exagerări ar fi în opiniile despre Napoli, muzicalitatea napolitanilor nu poate fi pusă la îndoiala, aş à cum fără contestaţie rămâne bogatul trecut artistic al oraşului. Amintirile istorice, legendele şi mitologia stăpânesc acolo fiecare zid, stradellă, grădină, monument şi colţ de piaţă. La apusul soarelui, când peste goli se revarsă lumina aurie, Napoli pare suspendat deasupra apelor, claustrat în vraja livezilor sale. În depărtare, printr-un abur perlat, răsare colina de la Posilippo, în timp ce căsuţele albe din scobitura golfului capătă un relief izbitor. Ici şi colo se aprinde, în îngrămădirea lor întreruptă de arbori, boschete şi tufe de flori, o cupolă de faianţă. Geamurile scânteiază şi parcă întreg oraşul se înclină, spre a se mai privi o dată în mare, ca într-o oglindă. Apoi, pe nesimţite, golful e acoperit de voalurile fine ale întunericului, casele aţipesc pe rând şi oraşul se scufundă în somn.

În acel ceas de pace, în care păsările nocturne îşi fâlfâie pentru ultima oară aripa, dacă asculţi muzică prin vreo osterie de pe ţărm sau la teatrul San Carlo, exclami, la fel ca napolitanii, în timp ce oraşul respiră abia auzit, îmbătat de mireasma iasomiilor sale:

— Che hella cosa e la musica![1]

ROMA

„LA ROMA M-AM REGĂSIT CU ADEVĂRAT, FIIND ACOLO PENTRU ÎNT – ilă OARĂ FERICIT”.

GOETHJ2

I-au năruit marile capitale ale antichităţii, vântul le-a măcinat zidurile şi colbul mileniilor le-a îngropat ruinele. Roma însă a rămas de-a lungul a douăzeci şi şapte de veacuri, spre a vesti posterităţii biruinţa geniului omenesc

1 Ce frumos lucru e muzica ! (it.).

asupra timpului care trece.

Mintea omului a încercat să afle motivul acestei supravieţuiri de aproape trei mii de ani. Răspunsul nu este decât un cuvânt – cuvântul „miracol” – născocit de poeţi. De fapt, miracol pare că în Roma, asediată în atâtea rânduri de barbari, prădată de hoardele coborâte din nordul continentului sau venite de pe mare, mistuită de incendii, răvăşită de flageluri, războaie şi lupte fratricide, mai stau în picioare zidurile străvechiului Coloseum, giganticul amfiteatru clădit sub Titus şi Vespasian.

Miraculoasă este şi supravieţuirea templului Vestalei, cu prea puţine urme lăsate pe el de intemperiile secolelor. Printre pinii din jur, susurând enigmatic în adierile mării apropiate – pini cântaţi atât de frumos de Ottorino Respighi (1879 – 1936) într-un celebru poem simfonic –, şi-au prezentat jocurile şi scenetele actorii romani. Sculptorul anonim, care le-a cioplit în piatră chipurile, i-a văzut profilaţi pe alba arătare a templului, înfăţişându-i ca pe nişte zei în miniatură. Scenetele lor făceau să tresalte pământul ars de soare sub tropotul spectatorilor încântaţi.

Poporul roman, care – după spusele istoricilor cu oarecare fantezie – ar fi luat naştere dintr-o legendă despre virtute şi onoare după înfrângerea stăpânitorilor etrusci, era cucerit nu doar de scenetele comice, ci şi de tonurile când vesele şi ritmate, când prelungi şi tânguitoare ale unui fluier. Muzicantul se pitea, fiindcă nu se cuvenea a fi văzut, îndărătul movilelor de pământ sau al prispelor de piatră, folosite de măscăricii romani drept scenă pentru reprezentaţiile lor.

În epoca de glorie a imperiului, romanii îşi petreceau timpul liber îndeosebi în termele lui Caracalla, desfătaţi deopotrivă de apa căi-dicică, de instrumentele muzicanţilor dibaci, de scenetele improvizate de actori. Pe ruinele acestor terme ale lui Caracalla avea să scrie, două milenii mai târziu, poetul Giovanni Pascoli – inspirator al multor compozitori italieni – o strofă care cântă şi fără muzică:

Ogni anno a te grido con palpito novo.
Tu giungi: *sorrido*;

Tu parţi: *mi trovo duc lagrime amare di pixi*.1

Strofa e luată dintr-unul din cele patru sonete închinate de Pascoli primăverii, care peste tot e frumoasă, dar la Roma pare mai frumoasă decât în alte părţi. Soarele învăluie în aur vechile ruine şi noile construcţii, în văzduh lumina e proaspătă, înfăţişarea oraşului senină şi calmă, euforia trecătorilor festivă, încât inima tuturor tresaltă de emoţie la vederea bătrânei cetăţi întinerită de anotimp.

Un clopot cu clinchet subţire vesteşte începutul zilei, trezind o mie de alte clopote. Sunetele lor se înalţă spre cer într-o învălmăşeală de nedescris. Giacomo Puccini (1858 – 1924) le-a studiat timbrul şi tonalitatea în 1899, pe când compunea opera *Tosca*. Urca în zori pe bastioanele castelului şanţ Angelo, grandios vestigiu al evului mediu, fosta închisoare a lui Benvenuto Cellini şi-a aventurierului Cagliostro, unde Victorien Sardou a plasat ultimul act al melodramei sale. Artist cucerit de naturalismul din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Puccini năzuia să redea cât mai fidel glasul clopotelor Romei şi să se pătrundă de tăcerea ce se aşterne peste oraş în zori, la licărul ultimelor stele.

Ziarele din Roma au anunţat în toamna anului 1899 data premierei. Ele exprimau îndoieli în legătură cu capacitatea lui Puccini de a prelucra un subiect pe care nici bătrânul Verdi nu se încumetase să-l abordeze. Îndoiala era alimentată şi de ostilitatea publicului faţă de compozitorul toscan, un intrus aşadar în viaţa artistică a Romei.

Giarâomo Puccini

După triumful aproape fără precedent al *Cavalleriei rusticane*, publicul capitalei îl adoptase pe Mascagni ca pe un fel de compozitor „de casă”. De asta, premierele lucrărilor sale ulterioare au fost tot atâtea pretexte de exaltare a patriotismului local.

Púccini avea şi el, fireşte, adepţii săi, dacă nu la fel de numeroşi ca Mascagni, cel puţin la fel de îndârjiţi. Cum acţiunea noii sale opere se desfăşura la Roma, adepţii aceştia sperau într-o victorie sigură. Iar presa care.

1 În fiecare an te chem, cu o nouă înfiorare. Când soseşti, surâd, când pleci, rămân cu două lacrimi amare mai mult (it.), de la *Iris* a lui Mascagni, nu mai înregistrase niciun eveniment muzical de oarecare importanţă, publica ştiri contradictorii despre apropiata premieră pucciniană.

Compozitorul sosi la Roma pe la mijlocul lunii decembrie, fiind întâmpinat de intrigi şi de agitaţie. Repetiţiile din cabinele şi de pe scena teatrului Costanzi continuau de multe ori, până noaptea târziu, în apartamentul dirijorului Leopoldo Mugnone de pe via Nazionale. Calm şi încrezător, Puccini colabora activ la pregătirea operei sale. Într-o seară, românca Hariclea Dardée, tenorul de Marchi şi baritonul Giraldoni – interpreţii rolurilor principale – repetau, cu compozitorul la pian, scena torturii lui Cavaradossi. La sfârşitul ei, Puccini rosti izbind cu pumnul în capacul pianului:

— Muzica asta n-o putea scrie niciunul din confraţii mei de generaţie!

Exclamaţia nu izvora dintr-un orgoliu exagerat, ci din convingerea compozitorului că muzica sa este pe măsura acţiunii şi a personajelor dramei.

La repetiţii, Hariclea Dardée cânta uneori cu atâta elan, încât Puccini uita s-o mai acompanieze; De Marchi împrumuta ariei din ultimul act un patetism covârşitor; cât despre Giraldoni, el nu avea numai fizicul reclamat de personajul Scarpia, dar şi un glas vibrant, potrivit finalului din primul act: spre a putea domina vacarmul de clopote, orgă, bubuituri de tun şi oraţia din biserică este nevoie de un bariton pătrunzător, care se pricepe să-şi folosească din plin resursele vocale.

În ajunul premierei, ziariştii şi cercurile artistice au urzit o atmosferă ostilă lui Puccini. Nemulţumirea presei a fost şi mai mare când ziariştilor li s-a interzis accesul la repetiţia generală. Singur artistul dramatic Ermette Novelli a putut pătrunde în sală; cum urma să plece a doua zi într-un lung turneu în America de Sud, nu voia cu niciun preţ să scape evenimentul.

Sala circulară a teatrului, construită după 1870 de Domenico Costanzi, era cufundată în umbră. Dintr-un fotoliu de orchestră, Puccini şoptea la urechea dirijorului observaţiile sale. Novelli urmărea în tăcere repetiţia. Fu ispitit de câteva ori să aplaude, ştia însă că acest lucru i-ar fi atras iremediabil evacuarea. Se mulţumi astfel să-şi

frângă mâinile, dar în actul doi nu se mai putu stăpâni. În clipa când Floria Tosca ridică de pe masa lui Scarpia cuţitul, spre a-l înfige în inima tiranului, el sări de la locul său strigând:

— Nu!

Ajunse pe scenă din câteva salturi, ceru scuze Haricleei Dardée pentru intervenţia sa neaşteptată, apoi îi spuse:

— O femeie de bune condiţii, care ajunge pe neaşteptate la gândul omorului, reflectă în expresia feţei şi în întreaga ei ţinută transformarea imensă petrecută în sufletul ei. Adăugaţi la asta oroarea iscată în ea de odiosul tiran şi veţi asigura finalului de act o rezolvare de mare tragediană.

Îi luă cuţitul din mână, îl ridică la înălţimea tâmplei, încremeni cu faţa la sală, în timp ce trupul îi era cuprins de un tremur imperceptibil. După ce stătu astfel o secundă sau două, cu privirile dilatate parcă de o înfricoşătoare viziune, împlântă fulgerător cuţitul în pieptul adversarului imaginar.

Premiera avu loc la 14 ianuarie 1900. Cu toată atmosfera de încordată aşteptare, succesul nu s-a conturat de la început, aşa cum sperau compozitorul şi interpreţii. Publicul roman venea la orice premieră hotărât să exercite cea mai severă critică. În sală se aflau numeroşi prieteni ai lui Mascagni, cărora nu le convenea un nou succes al lui Puccini după triumful repurtat în ţară şi peste hotare de opera *Boema*. Primul act a luat sfârşit într-o dispoziţie glacială aproape. La căderea cortinei n-au răsunat decât aplauze convenţionale, încât pe culoarele teatrului se şoptea că Puccini şi-ar fi pierdut talentul. Când însă, în al doilea act, răsună aria *Vissi d'arte*, *vissi d'amore*, publicul izbucni în urale. „*Darclée a avut accente de neuitat, fiecare frază, fiecare cuvânt izvora din inimă, avea să scrie a doua zi criticul ziarului* II *Messagero*; *minunata ei voce vibra de o irezistibilă dulceaţă, de un freamăt ce se comunica spontan publicului. De la primele măsuri, sala a fost copleşită de bucuria melodiei, palpitând împreună cu*

protagonista. La ultima frază, un singur strigăt imens a izbucnit din public. Oamenii aplaudau frenetic, era un delir, care pretindea bisarea.

Primele compoziţii muzicale tipărite la Roma au ieşit din pana maeştrilor de cor şi a organiştilor din biserici. Compozitorul cel mai de seamă al Renaşterii a fost Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526 – 1594), una din figurile importante ale istoriei muzicii europene. El gândea totul prin muzică şi ceea ce atingea se transforma în armonie, încât se spunea că „până şi firele de pulbere ce-i cad pe veşminte se prefac în sunete unduioase; i. Palestrina a cântat, din copilărie, în corul bisericii Santa Maria Maggiore. A dobândit acolo de timpuriu protectori puternici şi admiratori însufleţiţi, dar şi adversari de temut, încât viaţa lui n-a fost doar un şir de satisfacţii cum i s-ar fi cuvenit, ci un lanţ de privaţiuni şi umilinţe. Cea dintâi culegere a sa de piese sacre a apărut abia în 1554, pe când avea aproape treizeci de ani. Le compusese la un mic organ, denumit *pozitiv*, care s-a păstrat aidoma într-o stampă de epocă. Cei ce l-au auzit cântând la orgă l-au socotit un fel de „întrupare omenească a heruvimilor”.

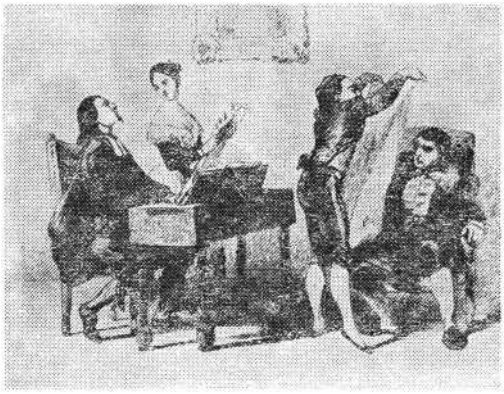
Muzica lui Palestrina – poate cea mai inspirată din tot ce s-a zămislit în acea perioadă la Roma – a răsunat de-a lungul veacurilor în Capela Sixtină, pe a cărei boltă Michelangelo a închipuit, din forme şi culori ivite din misteriosul aliaj al geniului şi efortului supraomenesc, înfricoşătoarea „Judecată de pe urmă”. În timp ce el picta, cocoţat pe schele de o înălţime ameţitoare, cu o luminare lipită de frunte spre a vedea cât mai bine tavanul, Papa i-a trimis vorbă să înceteze de a mai modifica mereu figurile din frescă şi s-o termine cât mai degrabă. Artistul a răspuns, cu o îndrăzneală ce putea să-l coste anatema bisericii apostolice romane:

— Eu pictez cu creierul, nu cu mâinile. Iar cine nu poate avea creierul liber, se umple de ruşine.

Michelangelo s-a străduit să-i înveţe pe italieni că nu există artă mare fără artişti liberi. Învăţătura lui se adresa acelei Rome în care interdicţiile papale împiedicaseră

secole la rând înflorirea firească a artelor liberale. Dar aspiraţia spre frumosul şi adevărul vieţii nu a putut fi zăgăzuită mult timp. Biserica s-a văzut şi ea constrânsă să tolereze pătrunderea artelor laice în ritualul serbărilor şi procesiunilor sale. Un spectacol religios din piaţa Navona, în anul 1650, a fost pentru întâia oară acompaniat de muzicanţi populari. Tot ei au acompaniat, începând din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, procesiunile ce porneau din piaţa San Pietro şi înconjurau cu mare fast Vaticanul.

Muzica instrumentală, cultivată de artiştii populari şi laici, a cucerit în cele din urmă Roma papală, aşa cum aflăm din tablourile din muzeele oraşului ale unor pictori renumiţi: „Femeie acordându-şi cetera" de Metsù; „Cântăreaţa din luth" a lui Săraceni, din galeria palatului Barberini; „Cântăreţul din chitarone" de Caravaggio, o simfonie de culori ce încântă ochiul, sau „Muzicantul", pânză atribuită şcolii lui Leonardo da Vinci. Ea a prins să înflorească îndeosebi din al XVII-lea veac şi cel următor, datorită concertelor lui Girolamo Frescobaldi (1583 – 1644), cântăreţ, organist, cembalist şi compozitor vestit în tot apusul, sau ale violonistului Arcangelo Corelli (1653 – 1713), care a influenţat prin arta sa până şi pe Haendel şi Bach. La concertele date de Corelli, cu mici formaţii camerale alcătuite din muzicanţi instruiţi la Viena, Dresda şi Lipsea, participau şi numeroşi clerici; ei nu se sfiau să-şi manifeste emoţia iscată de melodiile pline de fantezie şi palpit liric ale maestrului, bănuit de ca



Scenă din „Bărbierul din Sevilla” în caricatură menii superstiţioşi ai vremii – la fel ca mai târziu Tartini şi Paganini – de a fi „uneltit cu diavolul”, atât de uluitoare era virtuozitatea sa.

Odată cu secolul luminilor, au apărut şi la Roma câteva teatre publice. Teatrul „Argentina”, unde – pe lângă nobilime – avea acces şi burghezia, a fost inaugurat cu mare fast în 1732. Până atunci, spectacole lirice şi dramatice de nivel se prezentau doar prin palatele aristocraţiei şi clerului. Cele mai gustate par să fi fost operele şi concertele prezentate în palatul Barberini sau în palatul Borghese, o construcţie fermecătoare, care începe parcă de sus, ca să poposească pe sol doar în treacăt, ca păsările obosite de zbor.

Roma, fosta reşedinţă a cezarilor romani, s-a transformat, pe la începutul secolului trecut, într-o metropolă a spiritului, unde evenimentele literare, artistice şi muzicale se ţineau lanţ. Unul din aceste evenimente a fost prezentarea în premieră absolută, la 20 februarie 1816, a operei bufe *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Compozitorul era tânăr încă, nu însă atât de tânăr încât să nu-şi dea seama că libretul şi partitura, care afirmau dreptul la viaţă al tineretului – de fapt al noii pături burgheze ce se ridica la iuţeală –, nu vor fi pe placul multor critici. Nu s-a înşelat, odată ce premiera a fost înecată într-un scandal de pomină.

Sala teatrului „Argentina” era plină cu partizanii lui

Paisiello şi cu cei aduşi cu intenţii ostile de impresarul teatrului concurent „Valle”. Se aflau prin loji şi staluri şi admiratori ai lui Rossini, care îi aplaudaseră la Roma operele *Demetrio şi Polâbio*, *Piatra de încercare*, *Tancred* şi *Italianca în Alger*. Cum erau însă în minoritate, tonul era dat de adversarii compozitorului. De la galerie se strigau necuviinţe. Un glas profund vesti din fundul sălii: „Paisiello a sosit de la Napoli înarmat cu un ciomag de toată frumuseţea”, la care publicul izbucni în hohote de râs. Apariţia în orchestră a lui Rossini, care purta un frac de culoarea alunelor cu nasturi aurii, cum purtau doar filfizonii, a stârnit intervenţii batjocoritoare.

„Au început să se lege de croitorul meu – îşi spuse Rossini. Mie, oare, ce-o să-mi facă?”

Cântăreţii au fost întâmpinaţi de la prima scenă cu strigăte şi fluierături. Serenada lui Almaviva a provocat protest; Rossini îi îngăduise tenorului Manuel García să cânte în locul ariei din partitură o melodie populară spaniolă, care n-a plăcut ascultătorilor. Acompaniindu-se singur la chitară, artistul voi să-şi acordeze instrumentul, pentru ca momentul să pară cât mai autentic, dar o strună plesni cu zgomot, ceea ce iscă un nou val de huiduieli. Apariţia Rosinei, despre care ziarele romane aveau să scrie a doua zi că Rossini făcuse din ea o „amazoană” în locul gingaşei ingenue a lui Paisiello, apoi intrarea lui Figaro, ca şi scena dintre acesta şi Almaviva au fost ascultate în tăcere. Câţiva nobili romani, scandalizaţi de prietenia contelui cu bărbierul – Almaviva şi Figaro – încetară să mai binocleze scena. La protestele şi vacarmul general s-au aliat astfel şi ei, încât nimic nu s-a mai auzit din muzică.

La pianul din orchestră, de unde îşi dirija opera, Rossini şi-a păstrat firea. În timp ce sala vocifera şi se cutremura de râs, fără să ştie precis ce anume îi provocase ilaritatea, el se ridica mereu şi îşi aplauda cu ostentaţie interpreţii, strigându-le cât putea de tare, spre a fi auzit şi la galerie:

— Bravo, foarte bine! Aţi cântat frumos. Bravissimo!

Publicul s-a înfuriat de-a binelea, însă compozitorul

nu-şi pierdu o clipă firea. Calm şi surâzător, el continuă să dirijeze şi să-i aplaude pe artişti, încurajându-i la fiecare nouă scenă. Pe neaşteptate, galeria prinse să urle: „*Îl gatto* – motanul!” Un pisoi traversa agale scena şi spectatorii miorlăiau, scheunau, cotcodăceau şi scoteau tot felul de onomatopee, ca într-o menajerie înnebunită. „*Râsetele au fost colosale*”, constatară ziarele a doua zi. Nu le scăpase nici faptul că prietenii lui Rossini şi adversarii lui se luaseră la palme, producând o învălmăşeală de nedescris, încât cortina a fost lăsată între fluierături şi urlete asurzitoare, înainte ca opera să fi ajuns la capăt.

Peste noapte, Rossini făcu unele prescurtări şi modificări în manuscris, obligându-l pe tenor să cânte serenada din partitură. Deşi se angajase prin contract să-şi dirijeze personal opera la primele trei spectacole, seara următoare refuză să se mai ducă la teatru. Dar abia se instalase la masă cu câţiva prieteni, că publicul celei de a doua reprezentaţii pomi, în pauză, către casa din Piazza di Spagna unde locuia, ca să-l aclame sub ferestre. A fost purtat pe umeri de mulţimea entuziaştilor până la teatru, unde spectacolul luă sfârşit în ovaţii, încât compozitorul avea să spună mai târziu:

„De fapt, al doilea spectacol a fost adevărata premieră a *Bărbierului din Sevilla*” După alte trei decenii, acelaşi teatru a găzduit premiera operelor *Cei doi Foscari*, *Attila* şi *Bătălia de la Legnano* de Giuseppe Verdi (1813 – 1901). Niciuna n-a cunoscut însă succesul obţinut acolo de *Trubadurul*; publicul roman descoperea în personajul Manrico un simbol al umilinţelor îndurate de oamenii din popor din partea puternicilor acestei lumi.

După ce a fost vitregă timp de secole cu artiştii care nu priveau lumea prin ochelarii cateheţilor, Roma şi-a deschis inima, în al XIX-lea secol, în faţa creatorilor de frumos. La teatrul Costanzi a triumfat, la 17 mai 1890, *Cavalleria rusticana* a lui Pietro Mascagni, unul din cele mai mari succese de public ale operei italiene. Oraşul, unde legendarul rege Numa ridicase când va un templu în

cinstea zeiţei Tacit – a tăcerii –, a cunoscut de astă dată aplauze şi aclamaţii cum doar Rossini şi Verdi au mai avut în glorioasa lor carieră. Publicul a simţit că un astru nou se înalţă pe bolta teatrului liric italian, în acea Romă unde cezarii în amfiteatre, papii pe amvoane, martirii pe rug şi barbarii în turbatele lor petreceri s-au lăsat vrăjiţi de puterea cântecului.

Nu se poate evoca trecutul muzical al Romei şi prezentul ei fidel tradiţiilor istorice fără a menţiona Accademia Santa Cecilia, la a cărei conducere s-au perindat câţiva dintre cei mai de seamă compozitori italieni contemporani, ca Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi, Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella. Acel Casella, care i-a fost prieten apropiat lui George Enescu şi care ne-a vizitat ţara în mai multe rânduri, lăsând amintiri de durată în cei ce l-au ascultat interpretându-şi, la pian, propriile lucrări sau vorbind cu deosebită căldură, în conferinţele sale publice, despre colegul român.

Roma a promovat atâţia artişti străini, creatori şi interpreţi, încât o înşirare a lor nu este cu putinţă. La vila Medici şi-au petrecut anii de specializare profesională compozitorii francezi laureaţi ai „Premiului Romei”. Dintre cei trecuţi prin această „cazarmă academică”, poate că Hector Berlioz (1803 – 1869) s-a ataşat mai profund de Cetatea Eternă, de colinele şi văile ei umbroase, bogate în măslini şi ape, de modeştii *pifferari*, care aduceau între somptuoasele palate de marmoră melodiile şi ritmurile muzicii populare. Petrecea după-amiezi întregi în pacea augustă a viei Appia, acolo unde fuseseră cândva mormintele lui Seneca, Pliniu cel tânăr şi Liciniu. În pacea câmpiei romane, mari cârduri de ciocârlii intonau printre chiparoşii bătrâni imnul luminii veşnice, deasupra ruinelor presărate de-a lungul fostei căi imperiale.

Berlioz se înapoia în oraş odată cu căderea nopţii, care la Roma este o revărsare de lumini şi care, în veacul trecut, era ceasul de promenadă şi muzică pe colina Pincio, un parc plin de pini rotaţi şi de vegetaţia unui paradis terestru. De acolo, spune legenda, au privit întâia

oară valea Laţiului cei doi fraţi

— Romulus şi Remus –, alăptaţi de lupoaica din hăţişurile Campagnei, din care a răsărit şi dăinuie peste milenii Roma – *flora di nostra gente*! – floarea de neasemuită frumuseţe a gintei latine, pentru a cărei cunoaştere un cardinal cerea odinioară o viaţă de om.

Cine a văzut Roma îşi dă seama că o întreagă viaţă nu ajunge spre a cuprinde tot ce secole de glorie au făurit etern în Cetatea Eternă.

VENEŢIA

„S-A STINS VIAŢA FALNICEI VENEŢII, N-AUZI CÂNTĂRI, NU VEZI LUMINI

DE BALURI;

PE SCĂRI DE MARMURĂ, PRIN VECHI

PORTALURI.

PĂTRUNDE LUNA, ÎNĂLBIND PĂREŢII”.

EMINESCU

Cetatea Veneţiilor, cuib lacustru cu splendori unice în lumea întreagă, s-a născut la 823. Frumuseţea palatelor de marmure colorate, reflexele cerului de cobalt şi ale Adriaticii verzi în geamuri, micile stradelle de apă retrase şi solitare, curţile interioare mărunte cât o anticameră, în care înfloresc primăvara caişi şi magnolii, îşi dau întâlnire cu vestigiile măreţiei bizantine, cu amintirea influenţei islamice, cu clasicismul toscan din Renaştere, cu nenumăratele aluzii la somnolenţa şi voluptuoasa artă a. Orientului.

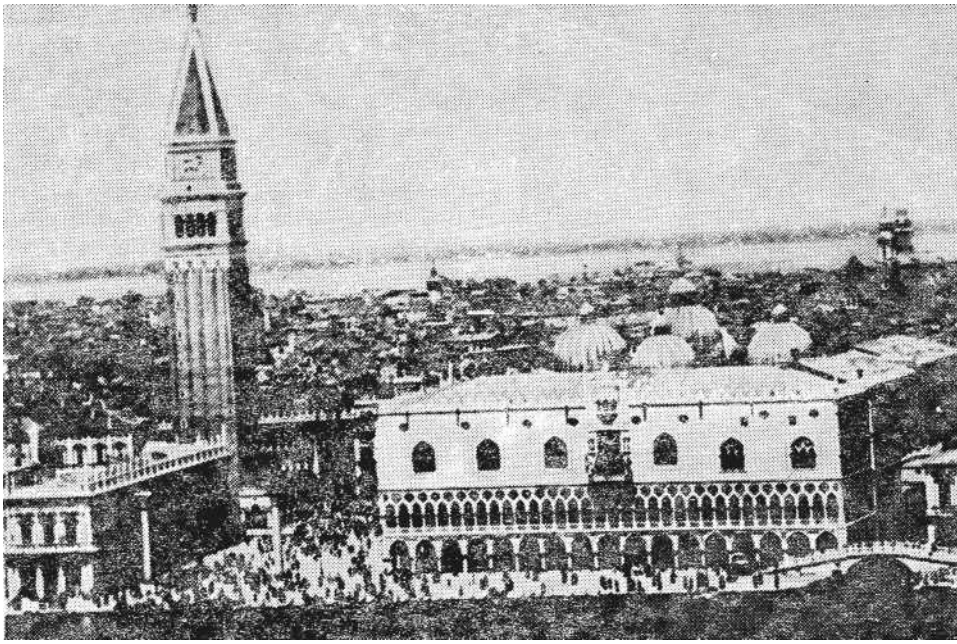
Englezul John Ruskin a analizat graţia portalurilor înflorite din marmură, pentru ca germanul Georg Simmel să surprindă armonia fără pereche a fermecătorului amestec de contaminări şi înrâuriri stilistice. D’Annunzio credea că Veneţia are frumuseţea echivocă a aventurii,

semănând cu ceva ce pluteşte, ca un nenufar, pe apă. Este „cetatea sirenă” a flotei stăpâne pe mări depărtate, a dogilor puternici şi bogaţi de odinioară, fiind în acelaşi timp oraşul tulburător al lui Othello şi Shylock, locul unde Thomas Mann a plasat delirul imaginar al lui Gustav Aschembach din „Moarte la Veneţia”.

Furat de imaginea canalelor umbrite, strânse între ziduri acoperite de igrasie, în care Okéanos izbeşte sunând mereu din valuri, Eminescu a scris sonetul acestei cetăţi moarte – *città morte*, devenită muzeu al trecutului glorios.

La Veneţia avea să noteze Nicolae Iorga, pe când aprofunda istoria în arhivele bibliotecii San Marco: „… *vrei să te ascunzi de mare, şi nu poţi; ea te urmăreşte pretutindeni şi trăieşti prin ea, precum şi ea, marea, trăieşte prin öamenii care sunt acolo, prin operele lor ce se amintesc. Apa vie şi sufletul omenesc se înfrăţesc deplin, tulburate şi, în acelaşi timp, senine. Marea vorbeşte la urechea fiecăruia, are dezmierdări pentru fiecare obraz*”.

E mai frumoasă marea la Napoli, mai strălucitoare valurile în faţa Genovei, mai dulce briza largurilor la Miramare, dar nicăieri ca la Veneţia imperiul lui Neptun nu este mai

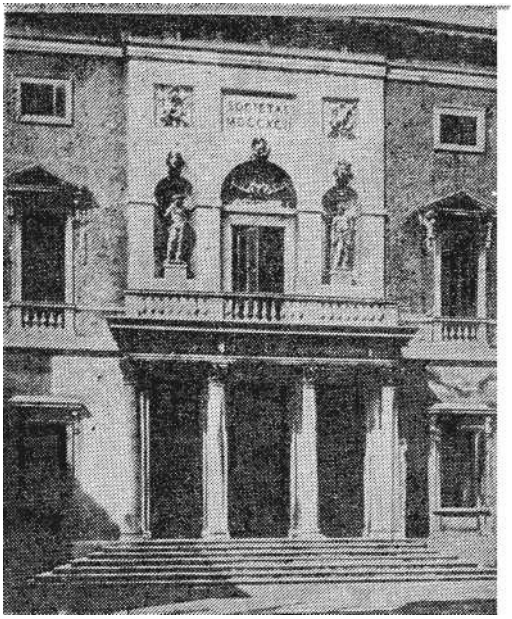


Piaţa San Marco familiar omului. El îl întâmpină şi însoţeşte pretutindeni, în lumina ce se schimbă după ceasurile zilei, după culoarea cerului, după umezeala aerului.

Laguna şi canalele sunt întunecate în unele zile sau la anumite ore, calme şi netede ca oglinda în ceasurile de amiază ale toamnei, cu accese de mânie greu stăpânită sub biciul vântului şi-al ploilor de noiembrie, duioase şi jucăuşe în dimineţile cu reflexe trandafirii ale primăverii. Sunt lagune vii, vizitate zilnic de mare, şi sunt lagune moarte, unde marea nu intră decât toamna, în anotimpul ploilor.

Există la Veneţia, în afara ospitalierei *Casa dei Romeni*, ctitorie a lui Nicolae Iorga, şi alte amintiri româneşti. Există, bunăoară, dovezi despre activitatea cărturarului Ion Ţamblac. pretinsul unchi al lui Ştefan cel Mare, venit aici în anul 1477 cu scrisoarea dictată de voievodul însuşi şi arătându-se într-însa grelele încercări abătute asupra Moldovei. El a aflat în oraş bazilica San Marco şi a putut vedea picturile lui Carpaccio, contemplând înmărmurit marile mozaicuri de pe boltă,

dantelarea din jurul ferestrelor şi faţadelor gotice ale Marelui Canal. La Veneţia, pe care se pare că a găsit-o foarte ospitalieră, s-a adăpostit Petru Cercel după fuga sa, prin Transilvania. La Murano, unde s-a fabricat cea mai minunată sticlă, cel mai fantezist mozaic şi cea mai spumoasă dantelă, a fost călugăriţă Mărioara, mătuşa domnului Radu Vodă. Aici a fost ambasador al lui Brâncoveanu jupân Niculae Caraiani, care îşi petrecea după-amiezile prin prăvăliile negre ale anticarilor şi furnizorilor de obiecte de toate categoriile. Locuia într-o clădire cu pereţii galbeni ca sulful, ale cărei ferestre dădeau într-un petec vechi de grădină. Din balcoanele caselor de peste drum atârnau ciorchine de flori roşii peste colţul de umbră şi răcoare al grădinii.



Teatrul de operă „La Fenice”.

La data aceea, cetatea Wneţiilor ajunsese pe culmea cea mai înaltă la care se poate ridica arta picturii, arhitecturii şi muzicii.

Frottola şi *madrigalul* au cunoscut la Veneţia o deosebită înflorire. Au activat acolo, încă din secolul al XV-

lea, câţiva dintre cei mai buni organişti de pe continent şi coruri conduse de muzicieni prestigioşi, ca francezul Mouton, flamandul Willaert, italienii Marco Antonio Cavazzoni, Andrea şi Giovanni Gabrielli. La conservatorul San Marco au pus ei bazele şcolii muzicale veneţiene; ea a eliberat muzica instrumentală de cea vocală şi a dus, în două veacuri, la ivirea cantatei şi a dramei *per musica*.

Claudio Monteverdi (1567 – 1643) a fost ani în şir organist al bazilicii San Marco, totodată consilier muzical al Republicii serenissime, răsfăţatul patricienilor iubitori de artă. La îndemnul lui au luat naştere stilul concertant şi stilul *reprezentativ* – strămoşul teatrului muzical de mai târziu. La Veneţia a transformat Monteverdi recitativul florentin în *arioso* şi *aria*, compunând opera *încoro*narea *Popeii*. Ea a fost prezentată cu un fast care în niciun alt oraş al Italiei n-ar fi fost cu putinţă. Într-o casă bătrână – pe un canal atât de îngust încât puteai arunca o floare şi auzi cea mai uşoară şoaptă de la o fereastră la alta – s-a gândit el să scrie o nouă operă, intitulată *Oceana*} *împărăteasa mărilor*, un fel de alegorie muzicală a Veneţiei.

La Veneţia, muzica a fost cultivată în cele şaisprezece teatre lirice care au funcţionat acolo din al XVII-lea veac. Între 1637 şi 1700, bunăoară, s-au prezentat pe scenele lor nu mai puţin de 583 de opere compuse, între alţii, de compozitorii veneţieni Cavalli, Ceşti, Sacraţi, Pallavicino, Rovetta, Sartorio, Ruggeri, Lotti, Caldata. Spectacolelor lirice li s-au adăugat concertele instrumentale, cu lucrări de Legrenzi, Domenico Scarlatti, Vivaldi.

Generoasă cu propriii săi muzicieni, Veneţia le-a purtat de grijă şi artiştilor străini.

În micul teatru San Moisé au văzut lumina rampei primele lucrări ale lui Rossini: *Poliţa căsătoriei*, *Scara de mătase*, *Ocazia naşte pe hoţ* şi *Cei doi Bruschini*. Ca şi cum toată viaţa n-ar fi făcut decât să scrie opere, Rossini s-a aşternut pe lucru îndată după sosirea sa la Veneţia. Nu s-a îndoit nicio clipă de izbândă. Proprietăreasa modestei case de pe căile del Ridotto îl auzea mereu cum izbucneşte într-

un râs nestăvilit: compozitorul se şi simţea în spaţiul fără hotare al scenei, începuse să-şi „vadă” şi „audă” personajele, amuzându-se copios pe socoteala lor. Spre a-şi aerisi din când în când capul, el hoinărea îndelung pe cheiuri, prea absorbit de proiectele sale spre a vedea cerul înstelat peste Mestre. îl închipuia pe glumeţul Goldoni coborând de pe soclul său din Merceria, strângându-şi tricornul sub braţ şi pornind împreună la plimbare prin oraş. Marea îşi trimitea ecoul murmurat spre clădirile adormite, lagunele îi ispiteau pe ultimii trecători cu luciul lor argintiu şi cântecul de totdeauna al valurilor plutea peste acoperişuri, Rossini însă nu-şi auzea decât propria muzică.

La prima lectură a operei *Poliţa căsătoriei*, compusă într-o singură săptămână, interpreţii s-au plâns că muzica e „prea complicată”, că n-a fost respectat numărul obişnuit de arii pentru fiecare cântăreţ, că prilejurile de bravură vocală lipsesc aproape cu desăvârşire şi că orchestra este atât de zgomotoasă, încât publicul nu are să-i audă pe solişti.

„Nu vă economisiţi glasul, păstrându-l pentru câte-o acută sau fioritură de efect, ci folosiţi-l din plin tot timpul” – a ripostat calm compozitorul. Dar, întors acasă cu impresarul şi protectorul său, a acceptat, după un acces de mânie, să facă scurtările şi „ameliorările” pretinse de interpreţi.

Conflictul dintre creator şi cântăreţi a fost aplanat abia după primirea entuziastă făcută de veneţieni farsei compozitorului oaspe. La 3 noiembrie 1810, în sala care avea să devină teatrul Minerva, iar mai târziu teatru de marionete până în zilele noastre, Gioacchino Rossini a primit botezul aplauzelor. Deşi orchestra, costumele şi decorul erau insuficiente, muzica a cucerit publicul. Rolul principal era susţinut de Rosa Morandi, Rafanelli era comicul plin de haz; de la prima romanţă a sopranei, spectatorii au aplaudat ridicaţi în picioare; duetul de dragoste a luat sfârşit într-o tăcere din care se înălţa un imens „ah” admirativ; uvertura, comparată mai târziu de

critici cu cea de la opera *Wilhelm Tell*, i-a făcut pe melomani să aplaude până la istovire. A reţinut îndeosebi „*necurmata rostogolire a sunetelor vioaie în orchestră*”, cum relata o gazetă veneţiană.

Veneţienii, care aveau faţă de acompaniamentul instrumental în opere o atitudine tradiţională, au fost surprinşi de vivacitatea muzicii rossiniene. Ei susţineau despre instrumente că *fanno col cânte conversazione rispettosa* – „conversează respectuos cu cântul”. Expresia îi aparţine unui spiritual poet veneţian, care pretindea orchestrei buna-cuviinţă de a se supune primatului vocilor de pe scenă, de a-şi scădea tonul până la şoaptă sau chiar a amuţi de câte ori cântăreţii au ceva important de împărtăşit. Sub asaltul sunetelor de o agilitate extraordinară din orchestra lui Rossini, fastul de mucava al vechii opere s-a năruit la Veneţia mai întâi, spre a rămâne în picioare opera bufă, mândrul palat ridicat de Pergolesi şi Cimarosa, îmbogăţit însă prin ivirea unui nou castelan, care deschidea ferestrele clădirii vechi şi lăsa să pătrundă în ea rumoarea străzii, odată cu suflul aspru prăvălit din creştetul Alpilor.

La Fenice unul dintre cele mai frumoase teatre lirice de pe continent, cu portalul şi cu scările-i de marmură răsărite din apa unui canal secundar, a găzduit prima reprezentaţie absolută a operelor *Emani* în 1844, *Attila* în 1846, *Rigoletto* în 1851, *Traviata* în 1853 şi *Simone Boccanegra* în 1857. Biografii lui Verdi pretind că aria *la donna è mobile* a fost scrisă într-o gondolă chiar în ajun de premieră, iar ştimele s-au distribuit orchestrei doar cu câteva minute înainte de ridicarea cortinei. Toate acestea spre a se evita popularizarea ariei înainte de premieră, cum se întâmplase de atâtea ori în trecut. Unul dintre aceşti biografi a refăcut până şi itinerariul

Giuseppe Verdi

pe apa în cursul căruia s-a născut celebra romanţă a ducelui de Mantua: pe sub Puntea suspinelor, de acolo spre Ponte della Paglia, apoi prin faţa bisericii Santa Maria della Salute până în largul lagunei.

Traviata s-a prezentat în seara de 6 martie 1853. Primăvara întârziase în acel an, Veneţia mai era acoperită de un strat subţire de zăpadă. Să fi contribuit aerul îngheţat de pe lagune la insuccesul operei la premieră? Cine poate răspunde? Numai cronicarii muzicali nu s-au înşelat de astă dată, prezicând – în ciuda eşecului de public – că melodiile *Traviatsi* vor încânta omenirea cât timp teatrul muzical va face parte din mijloacele ei de delectare artistică.

Verdi, la fel ca Bossini sau Wagner, a preţuit dragostea de muzică a veneţienilor. Eşecul *Traviatei* la premieră pare să fi fost doar o întâmplare, unul din capriciile anevoie de explicat ale publicului. Pe un perete din holul teatrului a fost gravată memorabila dată. Oaspeţii de azi ai festivalurilor muzicale de la Veneţia, organizate de obicei în luna septembrie şi promovând multă muzică modernă, privesc cu emoţie inscripţia aurită. Sunt copleşiţi de trecutul glorios al cetăţii, de amintirea atâtor artişti celebri, a atâtor reprezentaţii şi concerte. Ei confundă Veneţia cu acea graţioasa şi mereu schimbătoare Donna Musica, al cărei duh rătăceşte fără vârstă, etern ca lumina şi ca vântul, peste apa verde a lagunelor, peste turlele

aurite şi pieţele pardosite cu lespezi de marmură sau bazalt, peste căile acvatice ale celei mai stranii şi mai fermecătoare dintre toate cetăţile de apă ale lumii.

Istovită, îmbătrânită, măcinată de maree şi de sirocco – un vânt iute ce se agaţă cu măruntele-i gheare nevăzute de vechile tencuieli de pe ziduri –, Veneţia dogilor şi a puterii navale „s-a stins de mult”, îngropată pentru totdeauna în cronici. S-a consolat însă de pierderea grandorii din trecut prin muzică şi pictură, prin arhitectură şi sculptură, care continuă să încânte, încât nimeni nu trece pe căile fluide, pe sub arcurile şi podurile ce străpung vidul, fragile ca nişte închipuiri de negură şi sidef, fără sentimentul cucernic că vizitează un muzeu sacru, în care arta de-a pururi tânără trăieşte şi respiră.

MILANO

CÂND ASCULŢI COMPOZIŢIILE LUI

SAMMARTINI SAU ASIŞTI LA REPREZENTAŢIILE SCALEI, AUZI GLASUL ADEVĂRATEI MUZICI”.

DONIZETTI

Patronul Milanului este acel Sfânt Ambròzie care a fost primul guvernator al oraşului şi, mai târziu, arhiepiscop al lui din voinţa populaţiei. El a introdus pe continent practica antifonică a psalmodiilor orientale şi a stabilit cele patru moduri autentice ale cântului ritual ce-i perpetuează numele. Arhiereul acesta combativ şi-a lepădat sutana în anul de graţie 315 şi s-a baricadat cu credincioşii săi între zidurile bazilicii asediate. La îndemnul lui, oamenii au prins să cânte imnuri şi psalmi spre a-şi face curaj.

Cică în acel asediu şi-ar avea originile cântul coral creştin şi că de la Ambrozie ar data cea dintâi *Schola cantorum* milaneză, distrusă după vreun secol de hoardele

lui Attila. A fost reorganizată temeinic abia pe la 1100, de când lombarzii au prins să-şi trimită odraslele acolo spre a avea parte de instrucţia muzicală a unui *magister chori puerorum*. Între ei, având funcţia de cantori ai Domului, se află mulţi muzicieni cunoscuţi la vremea lor nu doar în Italia, ci şi pe continent, ca Bertrand Feragut, Santino Taverna, Giovanni Molli. Aceştia au practicat arta cântului *a cappella*, adică fără acompaniament instrumental. Erau să-şi atragă anatema Romei pentru felul cum transformaseră procesiunile religioase în adevărate reprezentaţii teatrale, cu scopul de a atrage mulţimea şi de a colecta fondurile necesare construirii noului dom. Spre a prezenta cuviincios jocurile şi scenetele populare, clericii avizi de beneficii şi întreprinzători în captarea interesului populaţiei au ridicat o scenă permanentă, care a rămas timp de mai multe veacuri una din atracţiile oraşului.

Cam pe locul unde se afla până la 1500 această scenă, pe care actori travestiţi în îngeri şi demoni se înfruntau în acompaniamentul unei orchestre laice, executând de la *frottola* veneţiană şi milaneză la şansonetele franceze şi dansurile spaniole tot ce delecta auzul în Renaştere, se înalţă azi Teatrul de operă.

Dacă muzica este o vrajă ce se mută dintr-un loc în altul, un fel de „zeu rătăcitor” – cum s-a spus – care se simte bine doar acolo unde oamenii zidesc temple pentru cultul lui, atunci unul dintre cele mai strălucite temple de acest fel a fost şi mai este şi azi *Teatro alla Scala*. Acolo au răsunat întâia oară multe opere de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Giordano, Ponchielli, Leoncavallo, Puccini. Acolo au fost aplaudaţi câţiva dintre cei mai mari cântăreţi din ultimele două secole, ca Rosa Morandi, Giuditta Pasta, Teresa Stolz, Adelina Patti, Francesco Tamagno, Enrico Caruso, Titta Ruffo, Tito Schipa, Beniamino Gigli, Mario del Monaco, Maria Callas, sau românii Gabrielescu, Teodorini, Stella Roman şi Hânclea Dardée, care a creat acolo rolul titular din opera *Wally* de Catalani, pe Odaleea din *Condor* de Goméz şi pe Chimena din *Cidul* de Massenet. Apariţia ei pe scena Scalei i-a adus, pe lângă

admiraţia publicului, cel mai nepreţuit dar de care putea avea parte o cântăreaţă: admiraţia şi amiciţia lui Giuseppe Verdi.

Retras în fundul lojii din stânga scenei, încât publicul nu ştia că idolul său se află în teatru, Giuseppe Verdi urmărea muzica şi jocul actorilor cu ochii lui vii şi adânci. Era, *după Othello*, octogenar aproape în ajunul premierei lui *Falstaff*, dar mai avea destule surse de energie spre a asculta atent reprezentaţiile. Pe Dardée o auzise în *Cidul*, apoi în *Cavalleria rusticana*, dar abia în rolul titular al operei lui Catalani a descoperit toată gama posibilităţilor vocale şi artistice ale cântăreţei romance. I-a mărturisit stima sa după ce, auzind-o şi în rolul Violettei din *Traviata*, i-a trimis o jerbă de trandafiri, cu cartea sa de vizită pe care scria: *Prea frumoasei şi bravei mele Violetta*.

Lunga serie de spectacole de pe scena teatrului Scala a fost inaugurată în 1778 cu opera *Europa riconosciuta* de Antonio Salieri (1750– 1825). Sala în formă de potcoavă, cu trei mii şi şase sute de locuri, avea şase etaje, fiecare cu câte treizeci şi şase de loji la primele trei etaje şi câte treizeci şi nouă la etajele superioare. Ultimele două rânduri de loji au fost transformate pe la mijlocul veacului trecut în galerii, odată cu solicitarea tot mai stăruitoare a populaţiei de a asista la reprezentaţii. Tineretul a botezat îndată galeriile – „Olimp”; de acolo a ascultat şi Puccini, pe când urma Conservatorul, *Fra Diavolo* de Auber, *Simmone Boccanegra* de Verdi, *Loreley* de Catalani şi *Carmen* de Bizet – *„una bellissima opera”*, cum le scria celor rămaşi la Lucca. Prieten cu Mascagni şi Favara, după reprezentaţii se plimba cu ei pe sub bolta de sticlă a Galleriei, discutând aprins despre muzica de operă.

Puccini a evocat adesea, ca pe un paradis pierdut, anii petrecuţi la Milano, unde dezbaterile despre artă şi politică luaseră proporţii nebănuite. Acolo a descoperit el prăpastia dintre păturile sociale, contradicţia dintre mizeria de la periferii şi luxul de pe via Alessandro Manzoni, dificultatea cu care oamenii cu venituri modeste izbuteau să pătrundă la spectacole şi concerte. *„Fotoliile*

costă cincizeci de lire, îi scria el mamei sale; *în carnaval, se cer şi câte două sute de lire pentru un simplu fotoliu, pe lângă alte trei sute cât costă biletul de intrare. Ce avuţie! Cât de bogat este Milanul! Afurisită fie mizeria!*" În drum spre odăiţa neîncălzită de pe stradella San Carlo, tremurând de frig într-un pardesiu necăptuşit, sub scăpărarea felinarelor cu gaz, el admira şi osândea totodată Milanul celor bogaţi, opulenţa de pe arterele comerciale, plăcerile costisitoare la care săracii nu se încumetau nici să se gândească.

„*Muncă multă, mâncare puţină, asta ne este deviza*", făcu Puccini într-o seară, la cafeneaua Excelsior de pe via Sparadi. Acolo au vociferat cu indignare tinerii pictori, poeţi, romancieri şi muzicieni lombardezi, protestând împotriva întemniţării poetului Pascoli, cel ce „vorbea cu păsările, asculta turuitul porumbeilor şi îi mulţumea lui Horaţiu de a-i fi dat aurul din care şi-a făurit casa". Au fost prezenţi cu toţii când, în iulie 1883, Puccini a debutat la Milano – centru al difuzării muzicii în Italia – cu compoziţia sa *Capriciu*

Galeria din Milano *simfonic*, dirijată de Franco Faccio, directorul muzical al Scalei. Un critic local a lăudat-o pentru *„ideile clare, viguroase, deosebit de sugestive, înveşmântate în armonii noi”*, ca tot el să afirme, după premiera celei dintâi opere pucciniene, *Le Vilii*, că *„un mare compozitor s-a ivit la orizont”*.

Cu cele peste două mii de statui şi statuete de pe ziduri, portaluri şi acoperişuri, Domul din Milano seamănă cu o gigantică orgă de piatră şi marmură. Contemplând această orgă dantelată, îţi dai seama de ce Pisano picta îngeri care fac muzică, de ce îngerul lui Gerolamo cântă şi el din lăută, de ce Caravaggio a pictat tocmai la Milano minunata sa compoziţie „Iosif în Egipt”, unde un înger cântă la vioară, de ce lombardezul Dominichiano o imagina pe Sfânta Cecilia cântând la violă. Pictorii şi muzicanţii şi-au dat seama că

Domul din Milano nu este doar templul unui cult anumit, ci este şi un templu al zeului supraconfesional al armoniei.

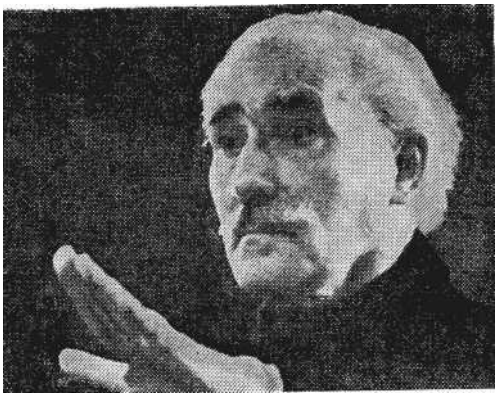
Deşi primul ansamblu instrumental, înfiinţat în 1471 şi condus de italianul Antonio Guinati şi flamandul Gaspar van Weerbecke, a funcţoinat la curtea ducelui, pe unde au trecut muzicieni de seamă ai Europei, ca Josquin, Cordier, Johannes Martini, Jacotin şi finlandezul Agricola, muzica a pătruns cu timpul şi în casele mai modeste ale slujbaşilor şi negustorilor. Aflăm amănuntul din tabloul „Concert în familie" al lui Pietro Longhi şi din alte câteva, dacă nu capodopere de primă mărime, oricum piese de valoare artistică şi documentară, expuse în Museo Civico del Castello. Ele atestă că muzica devenise în secolul al XVIII-lea un adevărat despot pe continent.

A fost secolul lui Tartini din Padova, cel care, concertând la Milano, îşi invita compatrioţii să cânte din voce şi din instrumentele la îndemână. De instrumentele cu coarde s-a folosit şi Giovanni Battista Sammartini (1698 – 1775), una din gloriile Milanului, supranumit şi „părintele simfoniei". Contemporanii lui pretind să mă un om sec şi distant, cu care nimeni nu se putea înţelege, deşi de-a lungul întregii vieţi el a fost mistuit de dragostea fierbinte pentru cântec. Englezul Burney relatează că muzicanţii se plângeau îndeosebi de tempii prea iuţi ai lui Giovanni Battista, încât nu izbuteau să ţină pas cu el. Oricum, milanezul acesta capricios – Carpani îl poreclise *capriciosissimo milanese* – este un simbol al geniului muzical italian, scânteietor şi original, creator al unui nou limbaj orchestral, compozitor de cvartete şi *simfonii*. Au avut ce să înveţe de la el maeştri iluştri, între care Johann Christian Bach şi Joseph Haydn, ba chiar tânărul Mozart. Glück a petrecut şi el patru ani în şcoala de la Milano a maestrului, purtându-i toată viaţa o recunoştinţă profundă.

Muzicienii milanezi au suferit timp îndelungat înrâurirea lui Sammartini. Înnoirile aduse de el limbajului muzicii s-au transmis, cu o nouă vigoare, la Cimarosa, Bellini, Donizetti şi Rossini. „Îmi ascult melodiile şi nu prea sunt mulţumit de ele, îi scria Donizetti de la Milano unui amic. Mă simt parcă înşelat. Uneori însă, în clipe cu totul rare, bunăoară când ascult lucrările lui Sammartini sau

reprezentaţiile de la Scala, aud glasul adevăratei muzici. Parcă o zână îmi şopteşte atunci la ureche şi cerul pătrunde tot în sufletul meu.

Conservatorul creat în 1807 la Milano a avut la conducerea lui câţiva compozitori italieni renumiţi, ca Niccolò Vaccai, Lauro Rossi, Antonio Bazzini, Ildebrando Pizzetti, Ricardo Pick-Mangiagalli, Giorgio Federico Ghedini. Sub îndrumarea lor şi-au dezmorţit aripile pentru zbor şi coardele vocale pentru cântec artiste ca Giuditta Grisi, surorile Brambilla şi Giuseppina Strepponi, dirijori ca Franco



Toscanini

Faccio, Tullio Serafin şi Victor de Sabata, compozitorii Ponchielli, Boito, Catalani, Mascagni şi Puccini.

Verdi lipseşte din acest pomelnic ilustru, fiindcă a fost respins la examenul de intrare în conservator. Clădirea era arătată decenii la rând cu degetul de trecătorii indignaţi, care bufneau sub zidurile ei:

„De aici a fost alungat Giuseppe Verdi!” Italia, care are memoria lungă în ce priveşte arta şi amănuntele legate de ea, n-a uitat această ruşine. A încercat s-o şteargă, înscriind pe frontonul Conservatorului milanez numele Maestrului, simbolul geniului muzical al unui întreg popor.

Poporul acesta a asistat, la 9 martie 1842 în teatrul Scala, la premiera operei *Nabucco* a tânărului Verdi. Ceea

ce ştim noi, cei de azi, despre succesele cu aplauze, ovaţii, flori şi orale ale marilor premiere muzicale contemporane păleşte pe lângă succesul acelui spectacol, în care momentele corale au iscat culmi de însufleţire poate nicicând atinse, ducând la manifestaţii patriotice cu ecouri de lungă durată în conştiinţa întregii Italii.

După *Oberto* şi *Nabucco*, numai ultimele două opere ale lui Verdi, *Othello* şi *Falstaff*, au mai văzut lumina rampei în premieră mondială pe scena Scalei. Unii martori ai acestor evenimente intrate în istoria muzicii au relatat că Verdi părea întinerit chiar fizic cu ocazia prezentării acestor „cântece de lebădă" ale sale. Boldini i-a pictat portretul – unul dintre cele mai bune din câte i se cunosc – îndată după premiera lui *Othello*. Portretul se află azi pe un perete al Casei de pensii a muzicienilor din Milano, întemeiată de compozitor pentru ajutorarea artiştilor bătrâni şi fără căpătâi: privirile lui Verdi, de o caldă omenie, ascund un puternic clocot interior; senectutea împrumută un relief deosebit expresiei întregii feţe, încât îţi dai seama îndată că, de-a lungul vieţii de o rară demnitate morală a maestrului, ultima ei perioadă a fost cea mai impresionantă.

Când, la 27 ianuarie 1901, Verdi s-a stins în apartamentul său din hotelul Milan, *Teatro Massimo* – cum i se mai spunea Scalei – a arborat cel dintâi drapelul în bernă. Dardée, care pe vremea aceea se afla la Milano, i-a cerut lui Stragliaţi să-l picteze scufundat în ultimul somn pe acela care îi fusese prieten de artă. Ziarele au scris despre acest tablou că „Verdi şi-a purtat până şi moartea cu grandeţe": printre pleoapele lăsate, ochii continuă parcă să vadă şi să radieze strălucirea nepământeană a oamenilor de geniu.

E nevoie de mai multe zile spre a vizita tot ce este relicvă muzicală şi artistică la Milano: teatrul *ãal Verme*, teatrul *Cannobiana*, *Noul Teatru Liric*, editura *Ricordi* înfiinţată în 1808, manuscrisele din *Biblioteca Ambroziană*, *Muzeul de instrumente muzicale vechi*, arhivele Scalei. Călătorul grăbit se mulţumeşte însă şi cu puţin, căci până

şi din puţinul acesta se alege cu amintiri de neşters. Mai ales dacă i-a fost dat să treacă, spre ceasurile de seară, pe sub bolţile de sticlă colorată ale Galleriei, loc de întâlnire al boemei artistice de odinioară. Un ospătar limbut este oricând dispus să-i arate masa unde Leoncavallo a compus finalul la *Paiaţe* şi unde el se delecta cu *buona cucina*, *ottimo vino* ale Milanului; localurile unde Caruso înfuleca două sau trei porţii de ravioli cu parmezan şi sos de vin; colţul unde Puccini, veşnic bine dispus, iubit cu ardoare de colegii mai tineri, rostea cuvinte rămase până azi în memoria cafenelei milaneze.

Într-un miez de noapte, când într-una din cafenelele artistice veselia ajunsese la culme, Giacomo Puccini a ridicat deodată mâna şi, poruncind tăcere în jur, a murmurat ca într-o transă:

— Aud cântecul greierilor de la Torre del Lago!

— Nu-s greieri, ci gâşte sălbatice – a risipit Leoncavallo, cu mormăitul său grav, transa colegului său.

Prin văzduhul toamnei treceau, de fapt, cocorii către Napoli, Taormina şi mai departe, alungaţi de tramontano ce se deşteptase prin văgăunile Alpilor. Temperatura scădea peste noapte şi studentul Puccini îşi petrecea serile la cafenea, fiindcă acolo se făcea foc, iar grogurile fierbinţi li se serveau artiştilor tineri cu o substanţială reducere. Mai târziu, când ajunsese celebru, în astfel de zile ale toamnei el îşi îmbrăca echipamentul de automobilist, apoi, la volanul maşinii sale – prima care a colindat în zigzag străzile pavate ale Milanului – făcea o ultimă plimbare până la lacurile Garda sau Como, înainte de a-şi adăposti automobilul, pentru repausul hibernal, într-un garaj somptuos ca un salon.

La Milano mai trăiesc oameni în vârstă care l-au văzut pe Puccini în anii gloriei sale. Ei îşi amintesc de vioiciunea tinerească a compozitorului, de zâmbetul lui bun, de ochii-i melancolici. Şi, în timp ce Mimi se stinge în ultimul act al *Boemei*, aceşti martori ai grandorii unui compozitor naţional îşi spun că viaţa e mult mai bogată când ai aduceri aminte şi că o nouă glorie artistică se

pregăteşte, poate, în anticul Mediolanum – Milanul de azi, oraş al muzicii şi al opulenţei industriale.

VIENA

„SUB UN TEI, CÂNDVA, PE VALE-N PĂDURE, PREA FERMECĂTOARE CÂNTA SĂ TE FURE O PRIVIGHETOARE…”

WALTER VON DER VOGELWEIDE

Vântul a bătut la Viena şi de peste Alpii italici, şi din Germania barocă, şi din câmpiile Vistulei. Din încăierările lui s-a născut acolo o nouă sensibilitate, sudată în clocotul proaspăt al cântecelor şi jocurilor populare. Un întreg continent se regăseşte în muzica vieneză, socotită azi pe bună dreptate un tezaur al omenirii.

Clasicismul vienez a luat naştere către sfârşitul veacului al XVIII-lea şi începutul veacului următor, fiind o nouă sinteză în evoluţia de mai multe secole a artei muzicale. A luat naştere nu într-un an sau zece, ci de-a lungul mai multor decenii, de la Haydh la Mozart şi de la ei la Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), cu care clasicii vienezi s-au constituit într-un triptic.

Dar alături de Beethoven, solicitat şi el de chemările romantismului, ale cărui „flori albastre” începeau să răsară în toată Europa, s-a ivit Franz Schubert (1797 – 1828).

Înainte ca el să se stingă, prea tânăr spre a-şi fi încheiat opera abia începută, s-a născut Anton Bruckner (1824 – 1896), „ciocârlia cu ceafă de rinocer”, cum îl porecliseră contemporanii.

Leagănul acestor ştafete muzicale, care au preluat unii de la alţii marea vâlvătaie a muzicii, a fost străvechea Vindobona, unde, cum scria Lenau, „până şi Dunărea cântă, în timp ce frunzele de pe Kahlenberg se leagănă în ritm de landler” – dans de ţară urzit din vigoarea îmbinată

cu gingăşia, din spontaneitatea firească a oamenilor trăind de secole în comuniune cu lunca, pădurea şi râul.

Diversitatea aceasta s-a închegat, treptat, într-o unitate desăvârşită, dând naştere muzicii vieneze. Ea a stăpânit continentul de la Haydn la Bruckner, cum spunea Stefan Zweig: „de la Haydn la Bruckner se întinde un curcubeu de un secol, care împrumută Vienei strălucirea cuvenită templelor artei”. Acelaşi scriitor era convins că „sunetele muzicii sunt mai adânci şi mai limpezi la Viena decât în oricare altă parte a pământului”.

Cum se explică, oare, că un singur oraş a inspirat atâtea genii şi a zămislit atâtea opere nemuritoare? Cum poate această muzică să evoce şi să definească precis un loc anume, cu epocile, mòdele, aspiraţiile sale ce s-au urmat unele pe altele în valurile primenite fără încetare ale generaţiilor? Şi de unde sentimentul de înţelegere spontană a cântecului de către populaţia Vienei, în care compozitorii, virtuozii vocali şi artiştii instrumentişti au sădit o profundă dragoste de muzică?

„Eu cred. – arăta un cronicar vienez anonim acum vreo două veacuri –, eu cred că muzica s-a ivit pe malul apelor curgătoare, ca bunăoară Dunărea, căci numai acolo poţi dobândi o idee despre veşnic şi infinit. Valurile mişcătoare vin şi trec fără încetare, la fel ca bătăile inimii sau ca tonurile muzicii. Spiritul omenesc se confundă, într-o adâncă respiraţie, cu pulsaţia fără oprire a fluviului, iar când aripa vântului atinge creasta apelor, Dunărea cântă”.

S-au perindat de-a lungul vremii, pe malurile Dunării vieneze, multe genii, împreună cu umili slujitori ai muzicii. Toţi au simţit însă, fără nicio deosebire, cam ceea ce exprimă cronicarul anonim, cucerind cu arta făurită de ei lumea toată şi captivând oamenii de pretutindeni cu muzica pe care au ere at-o.

Până şi romanii au cântat la Viena, aşa cum reiese din inscripţia de pe mormântul lăsat de legiuni al tubistului Caius Valerius. A cântat acolo, în al cincilea secol, magistratul Moderatus, a cărui faimă pare că ajunsese până în depărtata Luteţie. A cântat şi a compus scurte

poeme, străbătute de fiorul stanţelor populare, şi trubadurul Walter von der Vogelweide. Acolo a răsunat glasul pătrunzător al lui Kümberg, poate primul muzicant ambulant din această parte a continentului, cu humele căruia debutează vechile cronici germane. La Viena a fost maestru de cor al împăratului, către sfârşitul evului mediu, vestitul Paul Hofheimer (1459 – 1537), despre care până şi Paracelsus afirmacă „organist ca Hofheimer la Viena şi pictor ca Dürer în Nürnberg nu sunt mulţi”.

Era firesc astfel ca acolo să ia fiinţă şi cea dintâi tiparniţă de note muzicale, aceea a lui Hans Singr un şi Rafael Hofhalter. Ea a multiplicat în veacul al şaisprezecelea minunatele gravuri în lemn ale lui Jos Amman despre muzicanţii vremii, cu instrumentele lor. În acest fel ne-au rămas imagini de suflători, lăutari, organişti, portretul unui trio alcătuit din harpă, lăută şi trombon, al unor toboşari, dintre care unul bate în două timpane diferit acordate, iar altul, pe lângă tamburina ce-o mânuieşte cu graţie, suflă şi într-un fluier, în sfârşit al unui grup de cântăreţi, adăpostiţi sub o pergolă unde citesc de pe note o piesă polifonică, după cum se vede din inscripţia de *bas* de pe una din ştimele aflate pe-o masă.

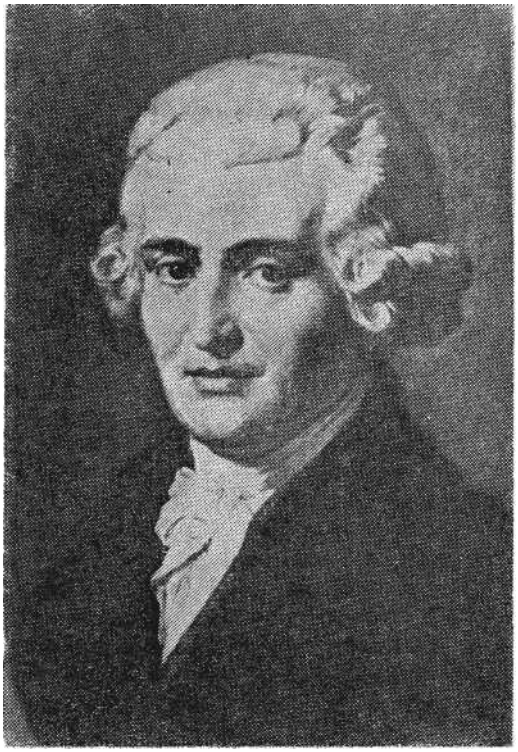
Suita gravurilor lui Amman a circulat în secolul al şaisprezecelea sub titlul *Donna Musica*. Din acel leat datează şi o frumoasă stampă a lui Lautensack despre Viena. Oraşul îşi schimbase mai demult denumirea de Vindobona, în numele de azi, dar Viena nu era încă decât o îngrămădire de turle şi palate, de pe atunci impunătoare. Strânse în cingătoarea unor ziduri puternic fortificate, împrejurul lor răsărea o turmă de case modeste, care avea să dea peste puţin naştere cartierelor burgheze.

Într-o altă stampă de epocă apare şi Dunărea – albastra Dunăre pe care o vor slăvi poeţii Wolfgang Schmeltzi, Raimund, Grillparzer şi Lenau, şi o va imortaliza Johann Strauss-fiul în valsul său celebru.

Bătrânul Danubius, cu malurile-i năpădite de flori şi sălcii, le-a sugerat vienezilor, din timpuri străvechi, sărbătoarea „primei viorele”. În cea dintâi duminică de

primăvară, populaţia năpădea cântând şi hăulind de voie bună luncile fluviului. Cine găsea prima floare, o culegea cu grijă şi o arbora la piept în uralele mulţimii. Apoi, urmat în alai de popor, se întorcea în oraş dansând în sunetele vesele ale flautelor şi lăutelor.

Serbările de primăvară erau la Viena adevărate saturnalii moştenite de la romani. Mii de oameni fremătau, colcăiau, zumzăiau în soare la îndemnul muzicanţilor, care cântau fără întrerupere, îngânându-se cu mierlele şi grangurii de prin grădini.



În felul acesta, muzica şi dansul au cunoscut din evul mediu o înflorire neaşteptată. A existat la Viena din anul 1288 până şi o breaslă a muzicanţilor, aşa-numitul *Niklaus Bruderschaft*; este una din cele mai vechi corporaţii cu caracter artistic din câte se cunosc. Membrii ei se întâlneau în faţa catedralei Sfântul Ştefan, de unde erau

angajaţi la întruniri, serbări, nunţi, petreceri populare. Dintre ei a răsărit şi *lieber Augustin*, veselul cimpoier devenit o legendă vieneză datorită melodiei ce-i perpetuează memoria. O statuie a fost ridicată în cinstea lui pe soclul unei ffntâni publice, opera sculptorului Schärpe. Ea aminteşte trecătorilor de legenda cimpoierului Augustin: în 1679, când capitala a fost bântuită de ciumă, el a învins cică molima prin puterea cântecelor lui vesele. Auzindu-i melodiile săltăreţe, Domniţa Neagră, cum era poreclită molima, s-a apucat şi ea să danseze. Învârtindu-se în tactul muzicii, a ameţit, a căzut în Dunăre şi s-a înecat. Pe locul unde se zice c-ar fi dispărut, vienezii au construit o grădină de petreceri, într-un parc cu castani stufoşr căruia i-au spus Prater, iar în oraş i-au înălţat monumentul. El îl înfăţişează pe Augustin cu cimpoiul subsuoară, cu traista muzicanţilor ambulanţi la şold şi cu obrazul luminat de zâmbetul oamenilor bucuroşi de viaţă. Cântecul lui pare să fie unul din strămoşii valsului vienez, ecou al sufletului ispitit de voia bună şi umorul vienez înnobilate de-o uşoară melancolie.

„Totul aici e muzică, scria poetul austriac Grillparzer, ca şi cum în frunzişul arborilor s-ar fi deşteptat un cor de păsărele”.

Din 1762, când se prezintă la Teatrul Imperial *Orfeu* de Glück, şi până în 1899, anul morţii lui Johann Strauss-fiul, Viena a atins o culme de înflorire artistică asemănă-Josepi» Haydntoare, poate, doar cu Renaşterea italiană. Glück, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Larmer, familia Strauss, Brahms, Bruckner, Hugo Wolf şi Gustav Mahler, secondaţi de o lungă serie de artişti interpreţi, fac din fosta capitală imperială un adevărat *Melopolis* – oraş al muzicii.

Amintirea compozitorilor care au creat clasicismul vienez stăruie în tot oraşul, ca şi în restul ţării. La Rohrau mai există casa în care a văzut lumina zilei Joseph Haydn (1732 – 1809). „*Nu pot uita*, scria el la bătrâneţe de la Londra, *câmpia*, *colinele*, *Dunărea*, *holdele şi viile pe care le-am colindat de atâtea ori în copilărie* „Heurigerul, unde

Haydn cânta la ţiteră ca să-şi câştige existenţa, se mai numeşte tot „Hengl” şi se află tot în Grinzing. „*N-am prea avut parte de maeştri*, mărturisea compozitorul. *Mai degrabă am. ascultat, decât am învăţat; mi-a fost dat să and la Viena cea mai frumoasă muzică din câte existau pe vremea tinereţii mele. t* (

De la Viena scria copilul Mozart tatălui său: „Vă asigur că, pentru îndeletnicirile mele, mă găsesc în locul cel mai potrivit din lumea întreagă şi mă simt foarte bine aici”.

Viena, care de aproape două secole se mândreşte cu Mozart, a fost ingrată cu el cât timp a trăit, aşa cum ingrată a fost şi cu Franz Schubert. În suburbia Lichtenthal, casa unde s-a născut creatorul liedului german este azi loc de pelerinaj pentru iubitorii muzicii. În Stadptark – parcul orăşenesc – o statuie le aduce aminte vienezilor că Schubert a trăit printre ei, le-a sporit sensibilitatea prin muzica sa expresivă, ca şi când o pasăre venită din depărtări fără nume ar fi cântat o dată, o singură dată, luându-şi apoi zborul pentru totdeauna.

Schubert este unul din miracolele muzicii vieneze fiindcă, spre deosebire de Beethoven, care cobora la mari adâncimi spre a afla ceea ce căuta, el a găsit fără vreo căutare sau, cum spunea un comentator al artei lui, „a avut mereu pe buze ceea ce era mai bun într-însul”. Multe din liedurile sale se încheie într-un suspin înăbuşit, suspinul artistului împăcat cu lumea, odată ce frumuseţile ei l-au răsplătit din belşug pentru tot ce îndurase în viaţă.

Într-un desen de Moritz von Schwind, Schubert poate fi văzut cântând la pian în cercul unor prieteni. O litografie de acelaşi pictor l-a surprins pe compozitorul *Simfoniei m şi minor* în timp ce urca într-o birjă, care urma să-l ducă în casa vreunui meloman înstărit spre a-i delecta invitaţii cu melodiile-i nemuritoare. Fiindcă, în Viena muzicii, acest artist de geniu a fost nevoit să-şi câştige existenţa ca… lăutar! Cu toate acestea, îmbinând în firea sa gravitatea germană cu graţia austriacă, Schubert i-a adus oraşului natal lauri nepieritori, adăugaţi celor dobândiţi de Haydn,

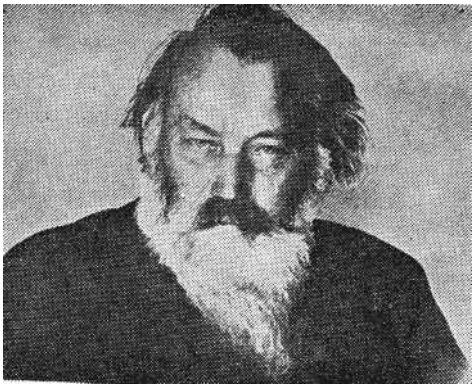
Mozart şi Beethoven.

Beethoven are şi el statuie în capitala Austriei. Păcat că sculptorul l-a idealizat, evocându-l mai senin decât fusese şi decât l-au cunoscut contemporanii. Puţini au ştiut pe vremea aceea de izbucnirea lui mânioasă aflând că Bonaparte, căruia avea de gând să-i închine *Simfonia a III-a*, s-a încoronat împărat al Franţei; doar câţiva prieteni au văzut cum smulge fila de manuscris pe care notase dedicaţia, mototolind-o cu un gest furios.

Mai există în Heiligenstadt casa unde Beethoven şi-a scris celebrul „Testament", un fel de strigăt rămas fără ecou al inimii sale îndurerate. Ca să-şi uite suferinţele pricinuite mai cu seamă de pierderea auzului, el se afunda deseori în hăţişurile din jurul oraşului. De sus, de pe Kahlenberg, Viena părea o îngrămădire de turle, acoperişuri, palate şi pâlcuri de vegetaţie răspândite pe malul stâng al Dunării. Panorama, aşa cum a văzut-o compozitorul, s-a păstrat într-o frumoasă pictură de autor necunoscut: frunzele copacilor par nestemate pe tiara unui pontif păgân, copacii sunt nişte vedenii, cu siluetele lor zvelte, încărcaţi de revărsarea cromatică a culorilor toamnei, pe care geniul lui Beethoven le-a transformat în tonuri, acorduri, năruiri şi tumbe de melodii. Îi plăcea să-şi gândească şi să-şi „audă", cu auzul interior deosebit de dezvoltat, propria muzică în decorul grandios al naturii.

Vienezii ştiu azi câtă tragică măreţie ascunde viaţa şi opera lui Beethoven. Au ştiut-o, se pare, chiar din clipa morţii lui, fiindcă i-au făcut o înmormântare cum până atunci doar împăraţii mai avuseseră. La mormântul lui, Grillparzer a rostit cuvintele ce răsună peste timo: *Beethoven va trăi în* veci".

Viena îşi datorează tinereţea, cu care se mândreşte, artiştilor, muzicii şi teatrelor ivite din sentimentele şi aspiraţiile populare, înainte ca orchestrele să fi răsunat acolo prin palate scumpe, muzica a prins glas în birtu



Johannes Brahmsrile periferiilor, prin grădinile de vară, la colţurile de stradă, în parcul Prater, unde aşa-zişii „harpişti” distrau oamenii simpli la umbra arţarilor cu frunziş rotat.

În pieţele publice, pe scândurile goale ale unor tarabe improvizate, măscăricii vienezi au prezentat din al şaptesprezecelea secol scenete dramatice, comedioare cu muzică, dansuri, farse şi instantanee satirice. Unul din personajele îndrăgite de spectatori a fost Hans Wurst, un soi de Păcală vienez, care parodia cu haz modul de viaţă al claselor stăpânitoare, împreună cu moravurile lor sfidătoare. Publicul râdea din toată inima pe socoteala înfumuratei nobilimi batjocorite de păcăliciul austriac.

Un alt personaj comic al reprezentaţiilor teatrale din bâlciuri, cu păpuşi, marionete şi actori, a fost Bernardon. Prin el era ironizată casta militară imperială, laşă şi îngâmfată. Scenetele se schimbau în funcţie de evenimentele zilei, încât – alături de gazete, ele manifeste şi literatura iluministă – măscăricii vienezi au jucat un rol de seamă în închegarea unor imagini critice despre clasele dominante în conştiinţa maselor populare.

Muzica nu lipsea niciodată din reprezentaţiile teatrale de prin târguri şi pieţe. Melodiile se foloseau în scopul caracterizării personajelor, a sublinierii situaţiilor comice sau dramatice şi a expresivităţii interpretării. Cu timpul s-au înjghebat mici formaţii instrumentale, care cântau cu predilecţie în cartierul Leopoldstadt. Acolo a

jucat unul dintre cei mai populari autori-actori-cântăreţi ai Vienei. Este acel Ferdinand Raimund despre care s-a spus că întrunea cele mai preţioase calităţi ale vienezului autentic: muzicalitatea, umorul, spiritul satiric şi curajul civic.

La teatrul din Josef stadt s-au prezentat primele comedii cu cântece şi dansuri, care aveau să ducă pe începutul la naşterea operetei – gen prin excelenţă vienez, deşi apariţia ei e legată de numele lui Jacques Offenbach, german prin naştere, dar parizian prin adopţiune. Opereta a pătruns treptat şi pe scena teatrelor din centru, *Theater an der Wien* şi *Kärntnertortheater*, unde au fost montate operetele lui Suppé, Offenbach, Johann Strauss.

Strauss!... E plină şi azi Viena de valsurile lui, de amintirea lui. Într-un luminiş din parcul orăşenesc, operă a sculptorului Tilgner, unduieşte delicata statuie a lui din fontă: cu obrazul înclinat pe vioară, el pare să-şi cânte fără oprire melodiile veşnic tinere. În Hietzing există vila unde a trăit şi a murit „regele valsului”. Într-o galerie a Asociaţiei „Prietenii Muzicii” se află tabloul pictat de Franz vom Byros, care l-a surprins pe Strauss cântând la pian, în timp ce printre ascultătorii din salon se află admiratorul şi prietenul său Johannes Brahms.

Pe Brahms, vienezii nu l-au adoptat niciodată în întregime, poate pentru că i-a supărat firea lui ursuză, tăcerile sale fără sfârşit, răbufnirile-i de mânie. Otto Böhler i-a făcut o caricatură care-l prezintă pe compozitorul *Recviemului german* în drum spre cafeneaua „Ariciul roşu”, cu capul în pământ, cu mâinile la spate şi cu o încruntare a sprâncenelor care nu se vede, dar se ghiceşte.

Cafeneaua vieneză a jucat un rol de seamă în viaţa artistică a oraşului. Clienţii ei au ascultat acolo nu numai cântece de pahar, valsuri legănate şi polci zglobii, ci şi muzica de cameră a unor maeştri de seamă. Nu era greu să-l atragi pe vienezul familiarizat cu cvartetele de Mozart şi Beethoven, cu momentele muzicale de Schubert, cu valsurile de Strauss şi uverturile lui Richard Wagner, la

spectacole de operă, la ce neerte şi recitaluri, chiar ale dodecafoniştilor Schönberg, Alban Berg şi Anton Webern. Cetăţeanul paşnic îşi desăvârşea aproape fără a-şi da seama educaţia muzicală, care îi rafina urechea şi îi sporea sensibilitatea.

Teatrele muzicale au fost asaltate mereu de vienezii dornici de muzică bună şi distracţie. După spectacole, în restaurantele sau prin grădinile cu muzică, publicul prelungea plăcerea evenimentelor artistice, devenind el însuşi actor al unei piese amuzante, cu o rezonanţă neîntâlnită în niciun alt oraş.

Târziu, în zorii zilei, birjarii aţineau calea celor ce lungeau peste măsură nopţile. Vestitul *fiacăr* vienez se îngrijea de un acompaniament muzical adecvat pentru calea întoarsă a chefliilor. Astfel s-au născut vestitele *Fiaker-Lieder*, un folclor fără de care Viena muzicală ar fi mai săracă şi mai puţin originală, iar Ringul – bulevardul inelar din centrul metropolei dunărene – lipsit de ecourile ce i-au legănat cândva somnul în nopţile de altă dată.

Pe Ring, la încrucişarea bulevardului circular cu Kärntnerstrasse, a fost ridicată în 1869 Opera Imperială, azi Opera de Stat. La pupitrul ei au dirijat Richard Wagner, Hans Richter, Johaness Brahms, Gustav Mahler, Richard Strauss, Bruno Walter, Clemens Krauss, Ionel Perlea, George Georgescu, Carl Böhm, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein. Pe scena ei au cântat mari artişti vocali, din şirul cărora nu lipsesc nici gloriile româneşti ale teatrului liric, Popovici-Bayreuth, Traian Grozăvescu, Jean Athanasiu, Aca de Barbu, Viorica Ursuleac, Maria Cebotari.

Opera de stat din Viena

Opera de Stat a Vienei este unul din teatrele de pe continent cu cele mai bogate tradiţii de artă. Spectacolele ei atrag amatori de pe tot globul. Între două seri de neuitat, ei au răgazul să viziteze amintirile muzicale ale oraşului, admiră statuile compozitorilor celebri, intră în casele unde au trăit şi fac câte-un pelerinaj la mormintele lor. Zăbovesc în parcul castelului Belvedere, unde se află şi casa în care Anton Bruckner şi-a petrecut ultimii ani ai vieţii. El a însemnat o nouă primăvară pentru muzica vieneză; belşugul discursului său simfonic transpare în formele ample şi în lungimea lor neobişnuită. Odată pornit pe cântat, Bruckner nu mai vrea parcă să se oprească, deoarece are atât de multe de spus încât o singură simfonie nu-i ajunge ca să stea de vorbă cu seme nii săi, cu stihiile, cu veşnicia pe care o întrezăreşte mereu de la orga lui.

Pălăria cu boruri largi a lui Bruckner, căreia i s-a spus „Rosinanta hilară”, pe vremea când compozitorul era ţinta anecdotelor contemporanilor săi, a devenit azi obiect de veneraţie pentru melomani. Există din ea mai multe exemplare, prin diverse institute, arhive şi muzee vieneze, dar pălăria autentică se găseşte lângă orga de la Sankt Florian, amintire materială a trecerii printre noi a unui artist genial.

De fapt, orga a fost marea pasiune a lui Anton Bruckner; bubuitul ei glorios l-a purtat spre înălţimile visate pe „scundul”, „măruntul”, pipernicitul” maestru.

Işentru melomanul român în trecere prin Viena, o clădire cenuşie cu patru etaje de pe Augustinerstrasse, aproape de Votivkirche, are o semnificaţie particulară, deoarece acolo a locuit ani în şir acel Joseph Hellmesberger care i-a fost maestru de vioară lui George Enescu.

Sunt amintiri muzicale fără număr în Viena, din arta căreia lumea întreagă se înfruptă ca dintr-un corn al belşugului. În cornul acesta, simfonii, opere, cvartete, valsuri, sonate, operete şi cântece de petrecere trăiesc laolaltă, în netulburata republică a artei fără moarte.

SALZBURG

„... VIN AICI LA O SĂRBĂTOARE UNICĂ A MUZICII".

ARTURO TOSCANINI

O legendă populară spune că în cotlonul bogat în zăcăminte saline, unde se află azi Salzburgul, a fost cândva un ochi de mare, dar că apele lui s-au ridicat într-o dimineaţă de primăvară, odată cu aburii de prin văgăunile munţilor apropiaţi, ca să smălţuiască văzduhul, care este acolo albastru ca apa golfurilor meridionale, până în adâncul toamnei.

Ochiul de mare s-a evaporat demult, râul Salzach a rămas însă până în zilele noastre, săltându-şi cunda zglobie între două coline – *Kapuzinerberg* şi *Mönchberg* –, care străjuiesc oraşul ca nişte cetăţi cu metereze de netrecut.

În timp ce te caţări pe ulicioarele înguste şi întortocheate sau pe treptele prăvălite ca albiile torenţilor de munte către cartierele oraşului de sus, de unde cuprinzi cu ochii zarea toată, înţelegi de ce romanii au întemeiat tocmai aici, în urmă cu două milenii, puternicul lor castru

Juvevum, destinat apărării drumurilor ce duceau la Vindobona danubiană.

Urmele trecerii legiunilor au fost descifrate din pietrele votive, din cupele şi vasele de piatră, lut sau aramă, din statuetele şi obiectele de sticlă dezgropate pe teritoriul castrului de odinioară şi păstrate în muzeele oraşului de astăzi.

Înţelegi de asemenea, odată ajuns pe culmea uneia din colinele Salzburgului, de ce se credea despre principii-arhiepiscopi, instalaţi într-un imens castel din piatră cenuşie, de care tremurau până şi puternicii împăraţi habsburgi, că se găsesc mai aproape de soborul arhanghelilor decât toţi ceilalţi dregători ai bisericii apostolice-romane.

Salzburgul pare aşezat, într-adevăr, foarte aproape de bolta cerului, arcuită cu limpezimi de cleştar peste Alpii austrieci. Oraşul e construit jumătate pe valea râului, jumătate pe culmile împrejmuitoare, atât de sus, încât Leopold Mozart era crezut pe cuvânt când, la sosirea vreunui străin în casă, ducea degetul la gură şi-l ruga pe vizitator să vorbească în şoaptă fiindcă Wolfgang Amadeus, copilul mistuit de flacăra geniului, „tocmai scrie ce-i dictează îngerii la ureche”.

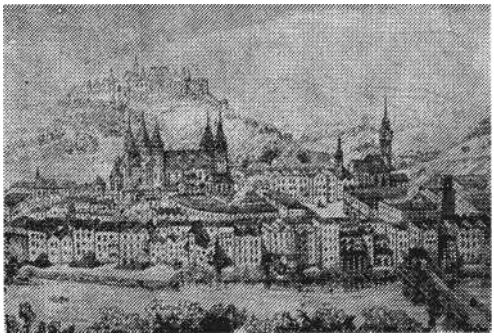
Unul din aceste „dicteuri” angelice ale lui Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) este *Mica serenadă* – *Eine kleine Nachtmusik*, plină de melodii ciripitoare şi ritmuri dantelate. Turiştii o ascultă în lunile de vară în grădina Rezidenţei, cântată de o orchestră în costume rococo şi cu plasatorii purtând livrelele aurite ale secolului ultimelor peruci pudrate.

Multe oraşe de pe continent se mândresc cu artiştii, poeţii şi oamenii de seamă al căror leagăn l-au ocrotit, dar puţine au făcut din amintirea lor un cult mai statornic şi mai pios ca Salzburgul din amintirea neîntrecutului compozitor al operei *Don Giovanni*. „Oraşul lui Mozart”, astfel i se mai spune localităţii, unde casa natală a muzicianului, transformată în muzeu, stă şi azi la numărul 9 pe Getreidegasse, strada „grânelor” din vechiul cartier

de pe Mönchberg, aşa cum stătea în dimineaţa neguroasă de ianuarie a anului 1756 când a văzut lumina zilei una din cele mai mari glorii ale muzicii universale şi glorie nepieritoare a Salzburgului.

Mozart este singura glorie nepieritoare a Salzburgului, cum mărturiseşte şi statuia ce i s-a ridicat în septembrie 1842, deşi oraşul a avut multe alte glorii pe tărâmul artei. Toate au fost însă trecătoare, pe toate le-a înghiţit uitarea. Au trăit acolo numeroşi muzicanţi.

Salzburg într-o stampă din sec. XVII



unii chiar foarte însemnaţi pentru istoria artei, însă de proporţii locale şi de epocă, nu de eternitate.

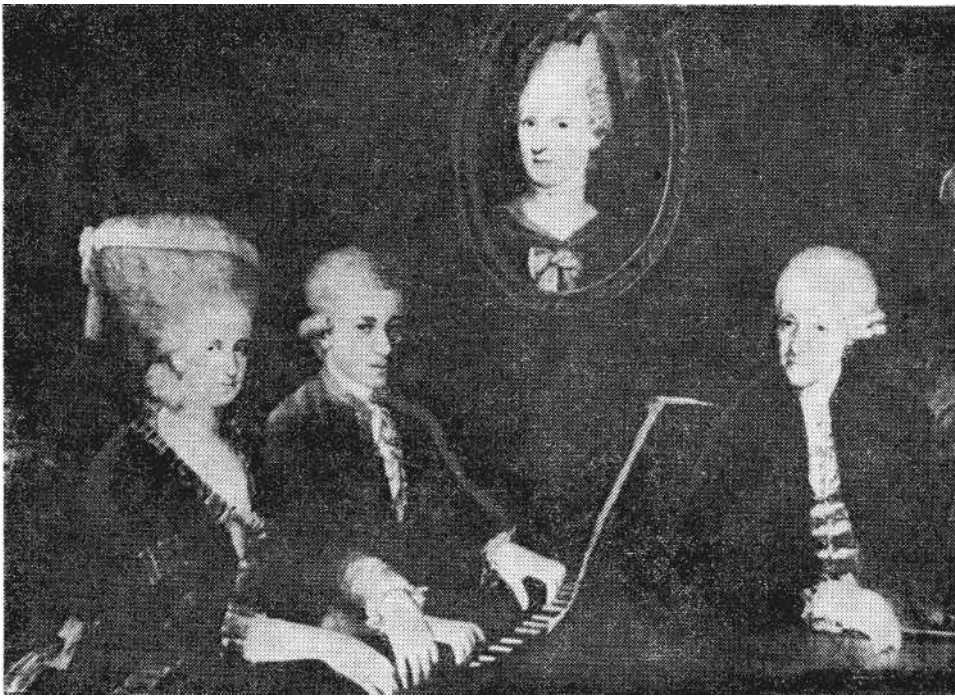
S-au cântat la Salzburg psalmi încă din a doua jumătate a veacului cinci, cu participarea poporului copleşit de pompa ritualului bisericesc. Trei secole mai târziu, muzicieni instruiţi cultivau în catedrală cântul gregorian. Arta reprezenta pe atunci, la Salzburg, ideea de opulenţă, de fericire, îngăduită şi poporului care trăia pe un sol de sare şi piatră. Omul sărac, dorind să dea din când în când uitării necazurile, lua şi el parte la serbările devenite cu timpul o tradiţie a locului, sau se plimba cu barca şi cânta ce ştia, de unul singur sau în cor.

Ştia multe omul de la Salzburg şi din împrejurimi; ştia, bunăoară, legenda lui Tannhäuser, trubadurul cu glas vrăjit, care se pare că şi-a avut obârşia în acest ţinut. Ştia poezioarele graţioase ale lui Heinrich von Valdeke despre flori, păsări şi curajul ce-l dă ascultarea muzicii – poezioare

compuse de multe ori de popor. Ştia de asemenea să întâmpine echinocţiul de primăvară prin ritualuri de o frenezie păgână, dansând împrejurul focurilor aprinse prin luminişul pădurilor din jur. Ştia mai ales să petreacă în sunetul muzicilor – adeseori al unui singur flautist, acompaniat de un toboşar improvizat – şi să transforme oraşul, prin portul de zile mari şi exuberanţă, într-o mare de flamuri, crengi tinere şi postavuri verzi.

Petrecerile populare aveau din cele mai vechi timpuri un fast neobişnuit la Salzburg. Ele începeau odată cu primele zile de vară, când poporul intona cântece după datină. Obiceiul s-a păstrat până azi, dar a împrumutat tot mai mult caracterul unor serbări folclorice şi etnografice, care se isprăvesc de fiecare dată cu mari petreceri populare, urmărite cu interes de numeroşii străini aflaţi în lunile de vară la Salzburg.

Serbările acestea sunt un fel austriac de a slăvi viaţa cu bucuriile ei, de a sărbători da



Fraţii Mozart ia plan tele calendaristice mai importante, întoarcerea primăverii sau plecarea verii de sub munţi. Pe străzi e un permanent furnicar de oameni, în orice anotimp, ca să culmineze în luna august, cu ocazia festivalului muzical şi dramatic de renume mondial. Salzburgul l-a găzduit datorită eforturilor câtorva artişti conştienţi de rostul muzicii şi teatrului în înnobilarea existenţei. Iniţiativa înfiinţării lui aparţine poetului şi dramaturgului Hugo von Hofmannstahl, regizorului Max Reinhardt, compozitorului Richard Strauss şi dirijorului Franz Schalk. Prin grija lor a fost creată asociaţia *Festspielhausgemainde* în scopul promovării culturii teatrale austriece şi a operelor lui Mozart.

Festivaluri au fost la Salzburg şi înainte: între anii 1877 şi 1900, bunăoară, s-au desfăşurat acolo zece festivaluri Mozart. Con certele şi spectacolele erau conduse de dirijori renumiţi, ca Hans Richter, Felix Moul, Gustav Mahler, Richard Strauss, Karl Muck şi Franz Schalk. *Nunta lui Figaro*, reluată în mai mulţi ani, a dobândit curând o faimă mondială, datorită interpretării operei după manuscrisul original, sub bagheta lui Gustav Mahler şi cu concursul unor cunoscuţi cântăreţi mozartieni.

În 1926 a fost terminată construirea marelui teatru al festivalului de vară, *Festspielhaus*. Ceremonialul fastuos al inaugurării consta din prezentarea pieselor „Turandot" de Carlo Gozzi, în versiune germană, şi „Slugă la doi stăpâni" de Goldoni, iar pe tărâmul muzicii, a operelor la *serva padrona* de Pergolesi şi *Ariadna la Naxos* de Richard Strauss. S-au organizat, chiar de la prima ediţie, mari concerte în Dom şi concerte de serenade în aer liber, dirijate de Bruno Walter, Franz Schaik, Richard Strauss şi Clemens Krauss.

Din anul 1934, apariţia unor renumiţi dirijori străini în festivalul de vară a împrumutat oraşului şi manifestărilor lui o strălucire particulară. La pupitrul reprezentaţiilor de opere şi al concertelor simfonice s-au

perindat Toscanini, Weingartner, Klemperer, Mengelberg, Thomas Beecham, Erick Kleiber. Prin pilda lui, Salzburgul a contribuit în bună măsură la organizarea de manifestări periodice asemănătoare şi în alte centre artistice de pe continent.

Între întunecaţii ani 1938 – 1945, festivalul a încetat cu desăvârşire, spre a fi reluat abia după eliberarea Austriei şi lărgit, conform cu obiectivele fixate de Hugo von Hofmannstahl în programul din 1917: „Scopul festivalului de la Salzburg este acela de a da prilej popoarelor lumii să se întâlnească periodic prin intermediul celor mai înalte realizări de artă. Căutăm puritatea şi frumuseţea, oferind cea mai nobilă dintre delectări. Aspiraţia noastră este ca această delectare să contribuie la instaurarea unei păci spirituale în lumea de azi”.

La renumele festivalului şi la înfăptuirea scopului propus de întemeietorii lui au contribuit – pe lângă farmecul natural al aşezării, pitorescul împrejurimilor, al costumelor şi dansurilor ţăranilor austrieci – şi spectacolul cu misterul *Jedermann* de Hofmannstahl. El se prezintă în fiecare an pe treptele Domului, în faţa unui public stăpânit de sentimentul inspirat de artă al fraternităţii întregii omeniri.

Principala atracţie a festivalului, desfăşurat între 27 iulie şi 31 august, o constituie însă tot concertele şi spectacolele lirice de la Festspielhaus. Pe lângă Mozart, se montează opere de Wagner şi Richard Strauss, apoi *Orfeu* de Glück, *Fidelio* de Beethoven, *Falstaff* de Verdi, momente culminante ale manifestării estivale. Când Toscanini a fost invitat să dirijeze la Salzburg opera *Flautul fermecat*, el le-a mărturisit reporterilor care

Herbert von Karajan l-au primit la sosire că vine „la o sărbătoare unică a muzicii”.

Salzburgul a adoptat muzica prin secolul al XIV-lea, când arhiepiscopii rezidenţi în oraş s-au înconjurat de coruri şi organişti aduşi din Germania sau Italia. De peste Alpii meridionali se mai rătăceau pe acolo muzicanţi ambulanţi, mari cunoscători ai cântecelor de lume. Ei intonau prin parcuri, în jurul fântânii arteziene, prin pieţe, pe la casele unde erau poftiţi, cântece de dragoste, care răspândeau căldura Sudului. Oamenii ascultau zvonul chitarelor, în timp ce printre arbori trecea vântul, frunzele fremătau uşor şi, în depărtare, râul susura învăluit în marame strălucitoare.

La începutul secolului al XVI-lea, organist al Domului era renumitul Paul Hofhaimer (1459 – 1537), care s-a bucurat de preţuirea contemporanilor. Un secol mai târziu a fost invitat italianul Orazio Beneveli să óómpuná o misă grandioasă; executarea celor cincizeci şi trei de părţi a durat vreo şapte ceasuri! Cam tot atunci, maestrul de cor

al Domului a compus un *Te Deum* pentru 48 de voci, care, în părţile de *tutti*, a răsunat zice-se atât de tare, încât pescăruşii de pe malurile Salzachului au ţâşnit speriaţi către cer, ca la bubuitul unui tun gigantic, amestecându-şi vaietele asurzitoare cu slava corului ce cânta în piaţă.

Dar muzica n-a fost la Salzburg doar apanajul bisericilor. În parcul castelului Hellbrun din această „Romă germană" – cum i-a spus Herder oraşului –, orchestra curţii arhiepiscopului-principe dădea concerte cu un program variat din primii ani ai secolului al XVIII-lea. Capela princiară pare să fi fost de altfel una dintre cele mai bune orchestre europene ale timpului.

În 1762, organist şi capelmaistru la Salzburg era Michael Haydn (1737 – 1806), fratele marelui Joseph, muzician de talent, capabil uneori de scăpărări aproape geniale. Se pare că doar împrejurările de viaţă şi o anumită înclinaţie spre traiul comod l-au împiedicat să facă efortul ce l-ar fi dus la crearea unor opere durabile. Era un om vesel, plin de imaginaţie, care adusese la Salzburg ecouri din viaţa boemă a artiştilor vienezi. Micul Mozart, care i-a fost discipol scurt timp, s-a temut de el din pricina vocii sale bubuitoare şi a sprâncenelor îmbinate la rădăcina nasului. Michael Haydn locuia în marginea oraşului, într-o casă cu aspect de ţară, de unde făcea excursii, singur sau întovărăşit de alţi muzicanţi, în luncile liniştite din valea Salzachului, unde asculta fericit cântul păsărilor, sau la cetatea Moosham, unde făcea muzică de cameră cu castelanul şi familia lui. Într-o astfel de excursie, el a ajuns până la Marele Venediger, piscul cu gheţuri veşnice din Alpâi austrieci, de unde s-a înapoiat copleşit de grandoarea muntelui. Cu acel prilej l-a cunoscut pe Carl Maria von Weber, care i-a fost discipol sârguincios, învăţând multe de la bătrânul maestru – printre altele dragostea de natură şi de legendele populare germane.

Se păstrează la Salzburg vechiul harmoniu la care Michael Haydn îşi exemplifica lecţiile de armonie date lui Mozart şi Weber. Se păstrează şi fortepianul pe care a

cântat Leopold Mozart, ca şi copiii săi, Nannerl şi Wolferl. Poate că este chiar fortepianul din pictura de autor necunoscut, aflată în Casa memorială „Mozart” împreună cu măruntele obiecte ce i-au aparţinut compozitorului, cu mobila şi instrumentele muzicale de care s-a slujit. Se mai află acolo manuscrisele acoperite de scrisul fin şi grăbit al compozitorului, care pare să fi intuit că timpul îl ajunge din urmă, că trebuie să dea totul, dintr-odată.

Edilii au adus de la Viena pavilionul de scândură unde Mozart a compus *Flautul fermecat*. El a fost instalat într-o grădină singuratică şi tăcută, în copacii căreia doar vara cântă privighetorile.

Ferestrele acelui pavilion, aparţinând şi întregind exponatele casei memoriale, privesc spre cimitirul unde îşi dorm ultimul somn tatăl şi soţia compozitorului. Din acest cimitir, pe ale cărui morminte mai creşteau la sfârşitul veacului trecut urzici şi mărăcini, i-a scris Gustav Mahler unui prieten: „*Plouă. Vântul scutură frunze galbene. Ne întoarcem cu toţii în pământ. Numai Mozart s-a ridicat, fără alte urme ale trecerii sale printre noi decât muzica sa, nepământeană şi ea, către stele mai scăpărătoare*

Dacă lui Wolfgang Amadeus Mozart nu i se cunoaşte mormântul, Salzburgul tot îi păstrează, emoţionat, amintirea.

LEIPZIG

„SINGURA MÂNDRIE A LEIPZIGULUI ESTE JOHANN SEBASTIAN BACH”.

SIR THOMAS BESCHÄM

Târgurile anuale, vestite pe tot continentul, au împrumutat periodic Leipzigului frenezia sărbătorilor populare, în timp ce muzica de prin biserici şi din sălile de concert i-a prilejuit permanent reculegerea artei nobile şi

elevate. Cele două extreme şi-au lăsat amprenta în aspectul oraşului, înnădit din clădiri masive cu ziduri puternice, ca ale unor bastioane medievale, şi din pieţe largi, inundate de soare, din care umbra demonilor din legendele şi povestirile romanticilor a fost alungată de omenirea pestriţă ce tălăzuieşte pe trotuare, pe terasa cafenelelor, pe ghizdul fântânilor de piatră.

Leipzigul şi-a câştigat reputaţia continentală stăpânit de o permanentă contradicţie: câtă. vreme în bisericile reci şi sumbre predicatorii lutherani tunau şi fulgerau împotriva muzicii şi-a poeziei laice, prin casele negustorilor lipscani sporeau picturile aduse din Italia, covoarele de Orient şi mobila scumpă, odată cu artiştii de toate categoriile poftiţi să cânte şi să declame tot ce ştiau, iar muzica de prin berării, cafenele şi teatre stârnea în oameni gânduri plăcute şi uşuratice.

A fost nevoie de un artist de geniu spre a împăca severitatea clerului cu veselia populară, râvna de ceruri cu setea nepotolită de viaţă a localnicilor, într-o sinteză nerepetată vreodată în istoria culturii germane.

Acest artist de geniu a fost Johann Sebastian Bach, „cumătrul arhanghelilor”, cum i-a spus atât de frumos Franz Werfel. Dar până când Johann Sebastian Bach să ajungă gloria acestui oraş de şes, răsărit la încrucişarea unor importante drumuri strategice şi artere comerciale, muzica a trecut printr-o mulţime de metamorfoze – pasionant capitol al istoriei culturii artistice mondiale.

La fel ca în multe alte oraşe de pe continent, prima activitate muzicală a fost şi la Leipzig încurajată de instituţiile clericale. Mănăstirea Sfântului Toma, lângă care avea să răsară mai târziu Thomaskirche, a fost fondată în anul 1212, anexându-i-se o şcoală de pregătire a viitorilor cantori şi corişti. Un manuscris din secolul al XÂII-lea cuprinde antifoane şi responsorii graduale, dovadă că muzica se cultiva de timpuriu la un nivel înalt o orgă a existat în oraş din 1384, însă numele cantorilor care au cântat la ea se cunoaşte abia din al XV-lea secol. Şirul lung al lor a fost ilustrat, două veacuri mai târziu, de organişti

renumiţi. În 1479 s-a ivit aşa-numita *Ratsmusik* – o capelă comunală menită să slujească necesităţile muzicale laice, după ce Universitatea, fondată la 1409, crease o catedră de muzică. Audierea prelegerilor ei era impusă tuturor studenţilor, indiferent de facultatea urmată. Studenţii şi-au adus în acest fel contribuţia la cultura artistică a Leipzigului prin colegiile lor muzicale, prezente între anii 1693 şi 1720 îndeosebi la reprezentaţiile de opere germane, la care colaborau în cor şi, uneori, chiar ca solişti.

Din al şaisprezecelea secol, când s-a zidit palatul Primăriei, cu o frumoasă faţadă renascentistă, lungă de vreo nouăzeci de metri, Leipzigul a cunoscut o bogată activitate de concerte şi reprezentaţii muzicale, prilejuite îndeosebi de bâlciurile de sezon. De pe atunci, dansatorii populari din diverse ţinuturi germane, acompaniaţi de muzicanţi proprii, umpleau pieţele publice cu sunetele proaspete ale folclorului.

Leipzigul, unde amintirea veacurilor trecute se înfruntă la tot pasul cu arhitectura modernă, datorează mult şi pe tărâm muzical târgurilor lui de toamnă şi de primăvară. Ele au atras muzicanţi ambulanţi, cântăreţi de lieduri, trupe lirice şi dansatori din Italia, Franţa, Moravia şi alte ţări. Oraşul a devenit din secolul al XVII-lea un important centru al *Singspiel-ului* german, care s-a lăsat influenţat de galanteriile franceze. La Leipzig a compus Adam Hiller, în 1752, singspielul *Der Teufel ist Ios* – *Diavolul dezlănţuit*, lucrare îndrăgită de populaţie, care îi cânta la petrecerile publice ariile uşoare, săltăreţe, pline de dulceaţă. O însemnare de epocă ne asigură că piesa lui Hiller a fost gustată nu doar de publicul lipscan, ci şi de negustorii străini veniţi de la mari depărtări.

Cam în aceeaşi vreme, Lorenz Christopher Mizler a transformat Leipzigul într-unul din cele mai însemnate centre de studii muzicale de pe continent. El a editat periodic, începând din 1736, seria *Musikalische Bibliothek*, iar doi ani mai târziu a pus bazele societăţii de cercetări şi studii *Gesellschaft der musikalischen Wissenschaften*. Tot

atunci a luat fiinţă impresariatul de concerte *Der grosse Concert*, susţinut de negustorii locali şi condus de J.A. Hiller. El a dus în 1778 la crearea orchestrei simfonice, celebră în lumea întreagă, *Gewandhaus-Orchester*.

Primul care a conferit o faimă internaţională orchestrei lipscane a fost compozitorul Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 – 1847), alături de care a activat compozitorul Lortzing. Amândoi au cheltuit o mare parte din timpul, energia şi cunoştinţele lor pentru a obţine o interpretare clară şi inspirată a simfoniilor, uverturilor şi concertelor lui Beethoven. Datorită lui Mendelssohn-Bartholdy a fost adus maestru de concert al orchestrei simfonice Ferdinand David (1810 – 1873), cel care a pus bazele în oraş unei şcoli violonistice preţuite în toată Germania.

E mic numărul celor ce cunosc amănuntul că în fruntea teatrului muzical din Leipzig a funcţionat ca dirijor, în 1813 – 1814, scriitorul, pictorul şi criticul romantic E.T.A. Hoffmann.

La Leipzig a scris Schiller, într-o casă din cartierul Gohlis, rămasă intactă până în zilele noastre, poemul *Lied an die Freunde* – *Cântecul bucuriei*, pe ale cărui versuri Beethoven avea să urzească pasajele de solo vocal şi cor ale *Simfoniei a IX-a*. Aici a publicat în 1834 Robert Schumann revista sa *Neue Zeitschrift für Musik*, după ce, cu două decenii înainte, luase fiinţă editura C.F. Peters. Cu toată bogăţia vieţii muzicale, abia în 1866 s-a inaugurat în piaţa Augustus un teatru de operă destul de încăpător pentru amatorii tot mai numeroşi. A fost distrus în ultimul război şi reclădit în 1960, de când încearcă să-şi redobândească importanţa în muzica de operă a Republicii Democrate Germane.

În frumoasa sală *Gewandhaus*, despre a cărei acustică de o uimitoare claritate artiştii invitaţi acolo au scris şi povestit minuni, ansamblul simfonic lipscan a fost dirijat de cei mai mari şefi de orchestră, între care Arthur Nlkisch, Richard Strauss, Gustav Mahler, Bruno Walter, Wilhelm Furtwänglar, Franz Konwitschy, iar ca oaspeţi de

o seară sau mai multe Berlioz, Brahms, Liszt, George Georgescu, Sir Thomas Beecham. Şeful de orchestră englez a dirijat la Opera din Leipzig şi câteva spectacole din repertoriul wagnerian. Când un artist lipscan i-a spus că este o mândrie pentru Leipzig să-l poată avea pe Beecham oaspete, dirijorul a răspuns prompt:

„Singura mândrie a Leipzigului a fost şi este Johann Sebastian Bach".

„*La capătul muzicii lui Bach începe infinitul*", spunea Gustav Mahler tot acolo. Notele lui se încalecă, parcă ar fi nişte flăcări, arpegiile sale sunt fluvii de foc. Statuia ce i s-a ridicat în faţa bisericii Sfântului Toma vesteşte lumii gloria artei şi veşnicia geniului. Un francez, care l-a iubit şi l-a înţeles, a rostit plin de cucernicie:

„Bach te face să auzi Universul".

Johann Sebastian Bach n-a dominat arta şi conştiinţa contemporanilor să-i aşa cum s-ar fi cuvenit. Numai puţini i-au recunoscut geniul, însă numărul lor a fost cu totul neînsemnat în raport cu importanţa artistului.

Instalat din 1723 la Leipzig, Bach a dus o viaţă dintre cele mai modeste, strâmtorată chiar, având griji materiale şi fiind hărţuit de rectorii şcolii de muzică de pe lângă Thomaskirche. Şcoala aceasta era plină de copii nedisciplinaţi, care hoinăreau desculţi pe străzile oraşului, unde săvârşeau o mulţime de năzbâtii, îndeosebi în ajunul sărbătorilor mai mari, când şcoala îşi închidea porţile şi dădea vacanţă elevilor. Oraşul se umplea

„La capătul muzicii lui Bach începe infinitul…”

atunci nu doar de negustori de tot soiul, ci şi de haimanale.

În astfel de ocazii, Bach cânta adeseori cu coriştii săi la lumina torţelor şi în aerul rece al nopţii. Vocile răguşite ale micilor corişti îi pricinuiau multă amărăciune; izbucnea mânios şi îi asemăna cu nişte corbi croncănitori. S-au păstrat, scrise de mâna cantorului, câteva petiţii înaintate de el epitropilor bisericii, unde vorbeşte de greutăţile şi de perspectivele din ce în ce mai jalnice ale învăţământului muzical, arătând că orgile la care cântă sunt îngrijite „de mâini soioase şi nepricepute”. La moartea lui, nici consiliul orăşenesc, nici consistoriul bisericii, nici vreo gazetă n-a pomenit un cuvânt despre tristul eveniment. Oraşul şi-a continuat netulburat viaţa, ca şi când nimic deosebit nu s-ar fi întâmplat, în afara faptului că la biserica Sfântului Toma se angajase un nou cantor. Doar câţiva dintre foştii discipoli ai lui Bach, strânşi într-o pivniţă a ospătăriei Auerbach – plină azi de fresce şi statuete evocând momente din basmele şi miturile germanice, între ele şi de legenda lui Faust –, au deplins dispariţia marelui

compozitor şi organist, care se stinsese aproape orb, neglijat de părinţii urbei, nesocotit de concetăţenii lui, aşa cum li se întâmplase şi altor artişti de geniu.

Muzica lui Bach, care – după spusele lui Thomans Mann – *luminează veacurile*, a cunoscut după moartea Maestrului lungi decenii de uitare.

Poposit în marginea unui crâng într-o zi de primăvară cu vânt înviorător, Johann Sebastian i-a spus unuia din fiii săi:

„Va trece mult timp până când muzica mea să fie înţeleasă şi iubită”.

În adevăr, chiar Goethe a trecut nepăsător pe lângă Bach, fiindcă nu i-a înţeles muzica. Un călător englez povesteşte că, la aproape un sfert de veac după moartea lui Bach, la Leipzig nu se mai cânta la orgă şi doar puţini îşi mai aduceau aminte de marele cantor.

Au fost necesare multe încercări, stăruinţe şi concerte, unele date chiar sub bolţile bisericii al cărei salariat fusese Bach; a fost nevoie îndeosebi de profunda operă explicativă a doctorului Albert Schweitzer, ca şi de activitatea asociaţiilor „Bach”, întemeiate în tot Occidentul european, pentru ca lumea să-şi dea seama că Johann Sebastian este, cu adevărat, un geniu fără asemănare al muzicii universale.

Ca artist creator, Bach a fost frământat de misterioase enigme. Albert Schweitzer a căutat să le descifreze din muzica lui grandioasă, comparată cu „o scară care duce la cer”. Ea trezeşte, de fapt, în auditori, pe lângă extazul auditiv, şi un extaz spiritual. El este geniul optimismului şi vigoarei, expresia bucuriei, lumină permanentă, până şi durerea este aurită în opera sa de o puternică aureolă. După părerea lui Luc-André Marcel, Bach „nu este un om muzician, ci un muzician al oamenilor”.

Cei ce vizitează Leipzigul au prilejul să audieze muzică de Bach în cele mai bune interpretări şi în stilul tradiţiilor locale. Postulatele acestor tradiţii sunt proporţia, simetria, sensibilitatea, claritatea. În parcul castelului

Gohlis, corul tomitan cântă coralurile în fiecare duminică, pe o estradă în stil rococo, odinioară locul de întâlnire a multor poeţi şi gânditori germani cu vederi înaintate. Încăperile castelului adăpostesc azi *Arhiva Bach*, una dintre marile comori de cultură ale oraşului.

Marea bibliotecă publică din Leipzig, *Deutsche Bücherei*, pune la dispoziţia cititorilor o bibliografie completă a operei lui Bach şi a altor muzicieni germani. Pe noi nu Leipzigul bibliotecilor, al târgurilor de mostre, al muzeelor şi universităţilor ne interesează, ci în primul rând Leipzigul muzical, în care festivalul „Bach" întruneşte periodic artişti din lumea întreagă. Mai demult, câţiva dintre compozitorii români – George Dima, Iacob Mureşianu, Ioan Scărlătescu, Mihail Jora

— Şi-au desăvârşit studiile la Conservatorul lipscan. Acolo am ascultat într-o vară corul şi orchestra „Bach" din Londra, pe Pablo Casals cu Orchestra Festivalului din Prades, pe Edwin Fischer – ca dirijor şi pianist –, în concerte ale căror auditori descopereau sufletul profund al muzicii.

Atâtea glorii mari şi mici care fac din oraşul acesta un centru muzical al continentului. Se află aici o parte însemnată din forţa şi bogăţia muzicii germane, şi e din cale afară de greu să fixezi momentele ei semnificative. Dar amintirea multora din ele dăinuie peste tot, într-o biserică, în vreo statuie, într-o clădire sau numai o cafenea.

Cei ce au fost la Leipzig rămân legaţi de amintirea pieţelor şi străzilor ce străbăteau cândva oraşul în lung şi-n lat şi pe-al căror caldarâm au răsunat, odinioară, paşii celei mai mari glorii a spiritului german: cantorul de la Thomaskirche, compozitorul şi organistul Johann Sebastian Bach.

BAYREUTH

„AM FERECAT ÎN ZID O SCUMPĂ TAINĂ SĂ-I FIE PIATRA PE VECIE HAINĂ.

ŞI – PÂNĂ LOCUL VA AVEA UN NUME SOLIA EI S-O-MPRĂŞTIE ÎN LUME”.

RICHARD WAGNER

Într-o comunicare făcută prietenilor săi în stilul manifestelor romantice ale vremii, Richard Wagner (1813 – 1883) le împărtăşea în 1836 dorinţa de a-şi vedea lucrările *prezentate într-un cadru fix şi în cele mai spectaculoase condiţii*. Dorinţa lui avea să se realizeze abia după mai multe decenii, când compozitorul ajunsese celebru, fiind ţinta unor atacuri cel puţin tot atât de înverşunate pe cât de profundă era admiraţia adepţilor săi din ce în ce mai numeroşi.

Călătorind la treizeci şi cinci de ani după „comunicarea” sa prin principatele germane, spre a afla locul unde cu sprijinul protectorului său regal avea să construiască un teatru de operă pe măsura concepţiilor proprii, Wagner a descoperit între Nürnberg şi Leipzig, într-o cotitură a Mainului, un orăşel pitoresc.

Era Bayreuthul, ale cărui palate vechi, ziduri crenelate de cetate şi acoperişuri de ţiglă colorată îl cuceriră de departe. Avea să urce îndată după coborârea din tren pe colinele împădurite, care împrejmuiau reşedinţa margravilor de odinioară, spre a se convinge că dăduse peste aşezarea visată, „pitorească, departe de vacarmul şi trepidaţia industrială a civilizaţiei urbane”, cum i-o descria lui Franz Liszt în 1852.

Teatrul pe care avea de gând să-l ridice, destinat prezentării operelor sale, trebuia să fie un fel de academie platoniciană, capabilă să impună legile artistice proprii întregii muzici lirice germane. Era mulţumit că aflase localitatea ideală pentru planurile sale, unde zgomotul era străin de ambianţă, iar când el se făcea totuşi auzit, iscat de huruitul vreunui car transportând poloboace de bere, părea că vine de pe alt tărâm, ca un sunet cu desăvârşire

ostil locului.

În pacea luncilor şi colinelor primenite de boarea primăverii, pământul îşi pierduse parcă greutatea, iar păsările cântau vesel, ca şi cum ar fi dat de ştire un eveniment de mult aşteptat. Pe culmea unde a urcat îndată după sosire şi unde i s-a părut că desluşeşte urarea de bun venit a întregii firi, avea să ridice Wagner *Teatrul de festivităţi* – *Festspielhaus*. În piatra de temelie, aşezată la 22 mai 1872, el a îngropat catrenul improvizat în ultima clipă, ferecând în zid „o scumpă taină”.

Orăşelul a fost într-adevăr bine ales. Nu numai fiindcă priveliştea era autentic germană, desfăşurată pe o înălţime împădurită, având la mijloc un turn medieval cu orologiu, ci şi fiindcă existau în el tradiţii muzicale solide. Bayreuthul cunoscuse o scurtă perioadă de înflorire artistică în al XVII-lea secol şi prima jumătate a secolului următor, dar până şi cu două veacuri mai înainte margravii erau vestiţi datorită ospitalităţii oferite muzicanţilor. Frederic I stimulase, între 1520 – 1524, prezentarea de mistere medievale şi întemeiase o şcoală de cântăreţi, cu dascăli de seamă. În 1842 a existat acolo un cor de copii celebru pe continent.

O orgă mare a fost instalată la Bayreuth în 1619, la care au cântat organişti vestiţi, ca Heinrich Schütz şi M. Praetorius. Orchestra orăşănească, *Stadtpfeiferei* – o fanfară de cimpoieri şi fluieraşi – a fost întreţinută de magistratură din secolul al XV-lea. Fără ea nu exista nici serbare, nici defilare, nici maial. Membrii acestei originale fanfare urcau de sărbători în turnul bisericilor şi palatelor, unde cântau coralul zilei la semnalul dat de clopote.

La fel ca în alte oraşe, războaiele şi molimele iscate de ele au dus şi în Bayreuth la decăderea muzicii şi a celorlalte manifestări de artă. Abia prin 1700 a izbutit margravul Christian Ernest să redea oraşului viaţa muzicală mult timp întreruptă. Din 1662 s-au prezentat spectacole muzicale, inaugurate cu un *Balet al naturii* şi cu singspielul *Sophiăi* ambele compuse de Siegmund von Birken. În 1712 s-a cântat opera *Radamisto* de acel

Tomasso Albinoni care a compus cincizeci şi cinci de opere şi a fost primul autor al unui Concert pentru vioară. A adus o mulţime de înnoiri în teatrul muzical, în domeniul simfoniei şi al componenţei orchestrelor. Spirit reformator, el a fost preţuit de cei din Bayreuth îndeosebi datorită simfoniilor sale articulate pe patru mişcări diferite.

Secolul al XVIII-lea a fost bogat în spectacole lirice. Într-un nou teatru, capodoperă a barocului admirată de mulţi, s-au cântat lucrări de A. Anoşti, A. Lotti, Georg Philipp Telemann şi Leopold Hasse. În parcul castelului Ermitaj se organizau concerte şi reprezentaţii în aer liber, la care îşi dădeau concursul artişti celebri ai vremii, ca Faustina Bordoni, Galetti şi Păgânelli.

Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, muzica a cunoscut la Bayreuth o nouă perioadă de stagnare, fiindcă muzicanţii teatrului şi ansamblul coral s-au mutat la Ansbach. Orăşelul s-a cufundat astfel în tăcere, până la venirea lui Wagner. Aveau să-l viziteze în următoarele decenii melomani şi artişti din lumea întreagă, care nu-i auziseră niciodată încă numele.

Iată cum visele stăpânesc lumea, fiind în stare să transforme oraşe, ţări, popoare. Nimeni nu are dreptul să râdă de visuri, de visurile artiştilor tineri care se pot materializa cu timpul.

Este chiar pilda dată de Richard Wagner, a cărui artă şi-a răsfrânt strălucircă asupra întregului popor german. Centrul ei a deve. nit orăşelul Bayreuth, în a cărui staţie trenurile abia opreau pe câte-un minut şi pe care hărţile îl indicau înainte ca pe-un târg ceva mai răsărit, dormitând paşnic; sub perdelele de iederă ale caselor şi palatelor lui măcinate de vreme.

Repetiţiile cu *Tetralogia*, în vederea inaugurării teatrului nou construit au început în vara anului 1875, după o sumedenie de obstacole anevoie învinse. Festspielhaus şi-a deschis porţile în luna august a anului următor în faţa melomanilor veniţi de pretutindeni.

Pe afişe figurau nume de cântăreţi celebri sau care aveau să cucerească în curând renumè mondial, ca Amalie

Materna, Lillie şi Marie

Lehman, Albert Niemann, Marie Haupt, Franz Betz, Heinrich Vogel, Georg Unger, Carl Schlosser, iar între corepetitori şi asistenţii de regie muzicală muzicieni ca Felix Moul, Anton Seidl, Joseph Rubinstein, Franz Fischer. Regizorul primelor spectacole a fost Karl Brandt, cel care a pus bazele unui stil inedit pentru interpreţii de la Bayreuth, obligându-i să-şi controleze cu străşnicie simţămintele. Îl legau numeroase fire de vechea cultură lirică germană şi era ataşat puternic de Wagner, pe care îl socotea o sinteză a acestei culturi.

A fost un moment de neuitat când, în locul obişnuitelor clopoţele agitate de uşieri, publicului de la primul festival muzical universal i s-a dat de veste începerea spectacolului prin sunete puternice intonate de fanfara regimentului de garnizoană, care cânta motive din opera ce se prezenta.

Nu era doar o inovaţie de formă, ci o rupere de toate deprinderile teatrului de operă tradiţional, aşa cum însuşi Festspielhaus era o nouă modalitate de comunicare a mesajului dramei muzicale romantice.

După graţioasele teatre rococo din centrul oraşului, teatrul de festivităţi – deşi conceput ca un monument arhitectonic de mare anvergură – deruta, de la prima vedere, prin simplitate şi lipsă de orice ornamentaţie. Construit din lemn, piatră şi cărămidă, edificiul nu are nici cel puţin marchizele de protecţie tradiţionale. Interiorul, altul decât ceea ce se chema acum un secol o sală de spectacol, pare să nu ţină seama de secretul alianţei dintre sală şi scenă. Sala în amfiteatru, cu o mie cinci sute de locuri, scena, fosa orchestrei, totul era proiectat de un spirit independent de tot ce fusese înainte teatrul de operă. Fosa pare să fie partea cea mai importantă, pentru că orchestra constituie temelia noii drame muzicale, în timp ce scena se află la o distanţă mult mai mare de public decât se obişnuia, fără ca din cauza depărtării să se piardă vreun cuvânt sau vreo notă.

Richard Wagner

Wagner, a cărui imaginaţie era alimentată de estetismul secolului trecut şi de miturile germanice, imprimase teatrului său o austeritate contrastantă cu atmosfera feerică din operele sale: mari suprafeţe de ziduri goale, întrerupte de coloane liniare, pe care lămpile nu erau susţinute de cariatide nibelungice, ci de nişte prozaice braţe de metal, cu câteva perdele de catifea deasupra celor nouă loji „princiare”, despărţite de rest prin gratii de fier. Gândul maestrului era ca spectatorii să nu fie deranjaţi de niciun detaliu în afara scenei, de a nu privi nimic în afara operei prezentate. Acest scop îl servea şi întunericul ce se lăsa peste sală în timpul reprezentaţiei, lucru necunoscut înainte.

În cele zece volume ale scrierilor complete, Richard Wagner revine mereu asupra teatrului de la Bayreuth. Realizarea lui, în pofida atâtor dificultăţi, este unul din exemplele stăruinţei şi voinţei pe care marii artişti ni le

dau spre a ne încuraja şi stimula la acţiune.

După moartea lui Wagner, conducerea teatrului şi a festivalului anual a fost preluată de văduva lui, Cosima. Emisarii ei porneau în căutarea cântăreţilor cei mai buni, de pe la sfârşitul lunii februarie, colindând centrele muzicale spre a asculta artişti şi a obţine concursul lor. Nu cruţau nimic în acest scop, încât agenţiile teatrale, dirijorii, maeştrii de canto, impresarii se întreceau în investigaţii şi recomandări. Adeseori, pentru un rol erau aduşi mai mulţi cântăreţi. Deşi doar unul era ales spre a interpreta rolul respectiv, obiceiul era ca numele comp arilor neutilizaţi, care făcuseră bună impresie la audiţie – şi urmau să fie dubluri ale titularilor în cazul îmbolnăvirii acestora –, să apară şi ele pe afiş.

Au trecut astfel prin micul orăşel al Franconiei aproape toţi marii cântăreţi din Europa, deveniţi membri de onoare ai confreriei wagneriene.

Când, în 1886, s-a prezentat pentru întâia oară *Tristan şi Isolda* la Bayreuth, rolurile titulare au fost cântate de Hermann Winkelmann şi Amalie Materna. La repetiţii, dirijorul Hermann Levi a vorbit despre „alfabetul invizibil” al muzicii lui Wagner, alfabet a cărui descifrare presupune exerciţiu îndelung, o stare continuă de pândă şi, mai ales, conştiinţa că acest alfabet există cu adevărat. Dirijorul spunea că pentru dificilul proces de descoperire a lui este nevoie de talent, căci numai prin el jurubiţele de pe portativ se prefac în cântec.

Levi şi, după el, mulţi mari dirijori au voit să tălmăcească şi să exprime atât „alfabetul” vizibil, adică partitura, cât şi cel invizibil, aşadar spiritul muzicii wagneriene. În momentele de mare tensiune – şi sunt multe asemenea momente în dramele lui Wagner –, glasul şi educaţia artistică singure sunt insuficiente pentru o deplină comunicare. Doar printr-o cultură şi o intuiţie deosebite, interpretul devine cântăreţ wagnerian, asigură transmisia muzicii şi o serveşte după cum dorea compozitorul.

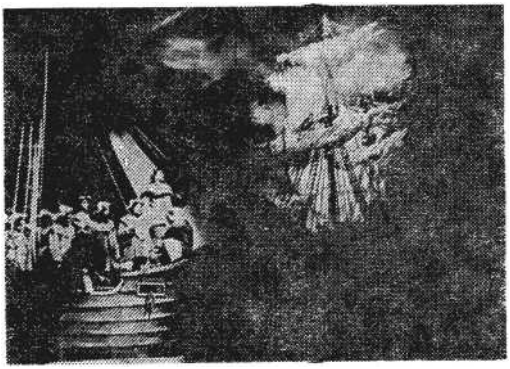
În scopul pregătirii interpreţilor, Cosima a întreţinut

şi o şcoală de canto, unde se preda stilul declamaţiei dramatice sub conducerea lui Julius Kniese. Ziarele vieneze, care în multe cazuri mai erau voci ale antiwagnerienilor, îl asemănau pentru îndârjirea cu care respecta testamentul artistic al maestruluitcu un fel de Sancho Panza. Kniese s-a simţit jignit, dar a continuat să procedeze la fel, gata să-şi frângă gâtul în apărarea convingerilor sale. A ridicat un fel de zid în jurul său, care îl izola de lume, ceea ce se referă într-un fel şi la atmosfera artistică de la Bayreuth. Singura portiţă prin care se putea ajunge la Kniese era dragostea necondiţionată pentru compozitorul adulat. Portiţa aceasta stătea deschisă oricui, iar odată intrat, descoperea omenia lui Kniese, caracterul lui ferm, deschis, onest.

Ca dirijor, Julius Kniese a demonstrat un simţ remarcabil al proporţiilor şi o rară precizie în redarea detailată a partiturilor lui Wagner. Ca prim-regizor al Teatrului de festivităţi, el a stăruit asupra semnificaţiei ce-o are fiecare instrument, fiecare temă, uneori chiar şi numai un acord în operele wagneriene. Studiase la Leipzig cu maeştri de seamă, propagase muzica lui Berlioz şi Liszt ca dirijor şi maestru de canto în mai multe oraşe germane, făurindu-şi o metodă proprie de regie artistică. Văduva compozitorului susţinea că „dă mereu nepreţuite lecţii interpreţilor, îi învaţă să desluşească ideile în muzică, odată cu implicaţiile complexe ale acţiunii din dramele Maestrului”.

El l-a invitat pe baritonul român Dimitrie Popovici la Bayreuth şi l-a distribuit în câteva opere.

O chemare în oraşul unde p pentru prima oară în Europa s-au organizat festivaluri muzicale anuale consacrate unui singur compozitor nu însemna neapărat şi angajarea când



Scenă din „Olandezul zburător” de Richard Wagner, pe scena Operei din Bayreuth tăreţului. Un rol se cucerea acolo printr-o emulaţie, care reproducea – ca într-o prelungire peste veacuri a tradiţiilor medievale – întrecerea maeştrilor cântăreţi din Nürnberg. Invitaţii apăreau toţi la audiţiile şi repetiţiile ce aveau loc în fiecare dimineaţă pe scenă.

A cânta la o asemenea repetiţie însemna să te prezinţi la fel de pregătit ca în spectacol. Sub privirile severe ale examinatorilor

— Cosima Wagner, Julius Kniese şi Hans Richter – mulţi cântăreţi, chiar din cei cu o mai veche experienţă în teatru, erau paralizaţi aproape de tracul probei. Căci era o probă cu valoare de examen dintre cele mai dificile, şi gândul că se află pe scena primului teatru wagnerian, care nu consacra decât talentele de primă mărime, altera de multe ori claritatea glasului, precizia frazării, degajarea gesturilor şi intenţia identificării cu personajul. Văduva compozitorului cunoştea însă acţiunea inhibantă exercitată de teatru asupra artiştilor. Candidaţilor mai emotivi li se ofereau două sau chiar trei ocazii de a-şi prezenta glasul, calităţile actoriceşti şi pregătirea profesională.

După repetiţii, toţi se întruneau la restaurantul lui Sammet de lângă teatru, la o masă comună intrată în tradiţie. Acolo, în timpul mesei, artiştii veniţi de pe tot continentul primeau plicuri înmânate ceremonios de un valet în livrea. Plicurile conţineau fie un refuz politicos, în

care caz plicul era galben, fie un angajament, înmânat în plic albastru, încât nu mai era nevoie să-l desfaci spre a cunoaşte verdictul.

Acest verdict era lipsit de vreo indulgenţă faţă de aproximaţie, nepregătire sau mediocritate în interpretarea muzicii. Angajarea în 1893 a lui Dimitrie Popovici pentru rolurile Telramund din *Lohengrin* şi Klingsor din *Parsifal* a însemnat cu atât mai mult o victorie, cu cât el a fost preferat altor şase baritoni de la marile teatre din Germania şi Austria. *Lohengrin* se prezenta pentru întâia oară la Bayreuth, aşa că i se acorda mare atenţie. Cântăreţul român i-a cucerit pe examinatori nu doar prin vocea şi interpretarea sa, ci şi prin dicţiunea perfectă, corespunzătoare recomandării lui Wagner: *„Kinder, gut assprechen – Copii, pronunţaţi corect!”* Dicţiunea cultivată a cântăreţului român, care cunoştea perfect limba germană, a pus în valoare fiecare silabă, plasând fără greş accentele tonice, ceea ce a atârnat greu în cumpăna angajării sale.

Corepetitorul lui Popovici în rolul Telramund n-a fost altul decât tânărul Richard Strauss, iar dirijor, Hans Richter; a repetat şi cu Humperdinck, compozitorul operei *Hansel şi Gretel*, şi cu fiul lui Wagner, Siegfried, pe care avea să-l revadă în 1913 la Bucureşti.

În amintirea succesului repurtat de Dimitrie Popovici pe scena Festspielhausului, Siegfried Wagner i-a dăruit cântăreţului nostru o fotografie cu dedicaţia: *„Nu există decât un singur Popovici!”* Un critic scria după premieră că vocea baritonului român a răsunat „ca o chimvală de aur”.

Succesul în rolul Klingsor din *Parsifal* a fost şi mai mare. La câteva zile după încheierea festivalului, Kniese i-a scris lui Dimitrie Popovici cele spuse despre el de Cosima: *„Klingsor al dumitale are o identitate proprie, o viaţă diferită de cea pe care i-o dau alţi interpreţi. Nu mă voi despărţi cu uşurinţă de dumneata, căci eşti unul din puţinii care vei ajunge la capătul artei ce-o slujeşti”*.

După succesul de la Bayreuth, o revistă londoneză a

publicat portretul lui Popovici cu legenda: *„Popovici is not a German, but a Romanian* – Popovici nu e german, ci român”. Costumul de papură în care a interpretat în 1898 pe Alberich din *Tetralogie* i-a fost dăruit de Cosima şi se află azi în Muzeul Teatrului Naţional din Bucureşti.

În 1908, când Siegfried Wagner a moştenit de la Cosima direcţia Fesptielhausului, Bayreuthul era de mult o Meccă a uriaşei tabere de admiratori ai lui Richard Wagner, ca şi ai artiştilor preocupaţi de perspectivele inaugurate de drama muzicală wagneriană. La moartea lui Siegfried, văduva lui a condus destinele festivalului până în 1944, când a avut loc cel de al treizeci şi nouălea festival de vară. Până în 1951, teatrul a rămas închis, ca de la acea dată nepoţii compozitorului

— Wieland şi Wolfgang Wagner – să ia în mâinile lor tinere destinele festivalului. Ei au reînnoit concepţiile de regie, au redus decorul la simboluri şi draperii, punând accentul pe efectele de lumină şi, bineînţeles, pe muzica bunicului lor. Stilul romantic-háturálist li s-a părut încărcat, străin de spiritul muzicii lui Wagner. Discursului tensionat din *Parsifal*, bunăoară, i se potriveşte mai curând simpla sugerare a cadrului, muzica este astfel mai evidentă şi mai pregnantă pentru spectatorii transformaţi în auditori. Este adevărat că, în regia din 1959 a lui Wieland, dansul bachantelor din Grota Venerei în *Tannhäuser*, executat de ansamblul lui Maurice Béjart, a fost un element de atracţie spectaculoasă, dar muzica n-a pierdut nimic din frumuseţea ei.

Bayreuth continuă să apeleze la cântăreţii cei mai buni, la dirijorii cei mai mari, la scenografii cei mai înzestraţi, aşadar numai la cei mai de seamă în toate domeniile. Fireşte, acest lucru n-a reuşit totdeauna, din motive diverse, dar tradiţiile Festspielhausului pretind un nivel maxim. Dirijori ca Toscanini, Richard Strauss, Knappertsbusch, Karl Böhm, Sawalâisch, Karajan, Rudolf Kemp au ridicat spectacolele de la Bayreuth pe o treaptă artistică arareori atinsă în teatrul muzical contemporan.

PARIS

„A FACE MUZICĂ ÎNSEAMNĂ, PENTRU MINE, A OPTA, SPRE A PUTEA PARTICIPA LA VIAŢA TIMPULUI MEU”.

FRANCIS POULENC

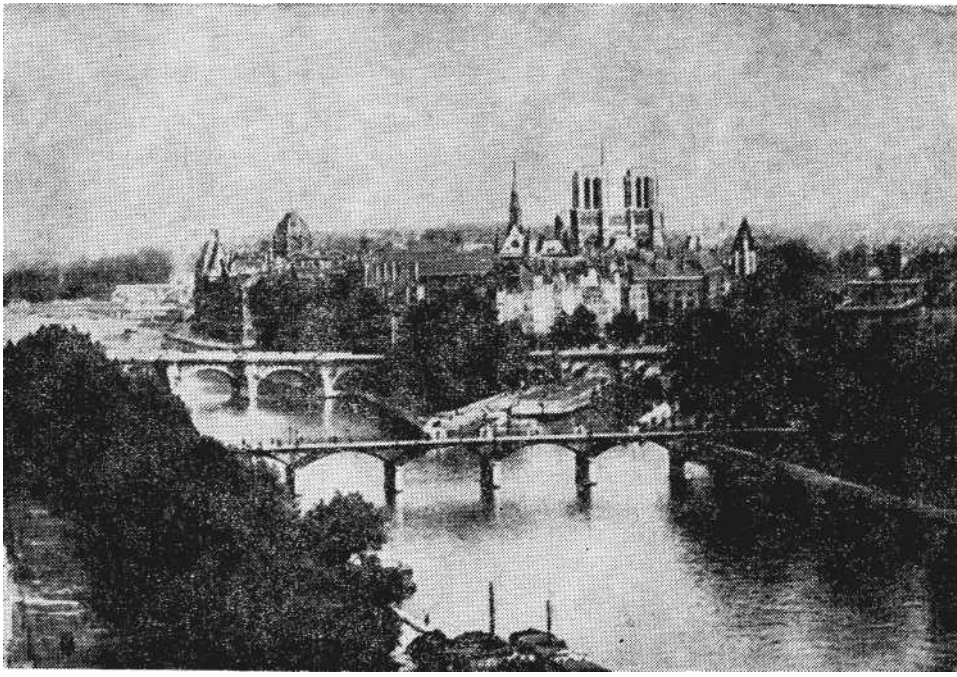
Fluctuat nec mergitur, se clatină, dar nu se scufundă! Aceasta este deviza Parisului, a străvechii Luteţii latine, din care Clovis a făcut, în anul 508, „oraş al regelui” şi pe care, din al doisprezecelea veac, „cele şapte surori” – artele liberale – l-au ales ca reşedinţă a lor.

Parisul mai are o deviză, aceasta neînscrisă în vreun blazon, dar gravată în inima francezilor: *„De la musique avant toute chose*”. Aşadar, muzica înaintea oricărui alt lucru, deoarece – aşa cum scria Alfred de Musset – *„muzica ne susţine şi ne dă un ţel pentru care merită să trăieşti. Te scalzi în atmosfera ei pură, ca aceea de munte, la mari* altitudiniun truver francez pretindea că „o *strofă fără muzică e ca o moară fără apă*”, iar poeţii Pleiadei, de la Baïf la Rostand, au fost mereu preocupaţi de alianţa dintre vers şi cântec. George Sand a crezut şi ea în puterea minunată a muzicii, care *„deschide poarta fermecată a aducerilor aminte şi-a viselor, transfigurându-l pe cel ce-o ascultă şi îmbogăţindu-i imaginaţia*”. Stendhal era de părere că muzica vorbeşte o limbă înţeleasă de toată lumea. *„Ce s-ar face omenirea fără consolarea ei*?” a exclamat el patetic, în timp ce comenta vieţile unor compozitori iluştri. *„Tăcerea e plină de muzică*”, mărturisea şi Mallarmé, al cărui poem apărut în 1876 sub titlul „După-amiaza unui faun” – inspirându-i lui Debussy admirabilul *Preludiu* – este chiar o astfel de tăcere metamorfozată în muzică.

Muzica are la Paris o istorie ce se confundă cu însăşi istoria oraşului. În 1581, de când datează probabil gravura

lui Martin de Franc, aflată în Biblioteca Naţională, muzica se preda la Universitatea fondată cu un secol şi jumătate înainte, ca şi prin şcolile de cântăreţi ai bisericilor Saint-Victor, Sainte Geneviève şi Notre Dame.

Notre Dame! Construită în Ile de la Cité, leagănul Parisului, catedrala aceasta veche de peste o mie de ani e o feerie arhitectonică, ivită parcă din bagheta unui vraci. Ai impre



„Ile de la Cité”.

sta, contemplând-o sub albastrul cenuşiu al zărilor fără sfârşit, că dacă într-o noapte de coşmar Parisul întreg s-ar surpa în pulberea care a acoperit atâtea civilizaţii, Notre Dame ar rămâne, susţinută printr-o putere magică atât sunt de armonioase rozetele, pereţii, contraforturile şi ogivele ei.

Dacă zidurile catedralei ar putea prinde cumva grai, ele ar avea de povestit lucruri minunate despre coralurile şi preludiile de orgă care au răsunat secole la rând în aerul

aromat de tămâie; ar putea să povestească şi despre muzicienii care au poposit în naosul ei şi care s-au numit Léonin, Cer ton, Veillot, Mathieu Schier, Pérotin. Coralurile compuse de ei s-au pierdut fără urmă, dar datorită lor imensul gând de piatră, care e Notre Dame, s-a transformat cu timpul într-o uriaşă cutie de rezonanţă: tăcerea se preface sub bolţile ei în ecouri, iar ecourile se prefac, la rândul lor, în muzică.

La orga acestei catedrale au cântat, în momentele lor de răgaz şi reculegere – atunci când nu erau chiar angajaţii parohiei – câţiva dintre marii compozitori ai Franţei, printre care Cămile Saint-Saëns (1835 – 1921), César Franck (1822 – 1890) şi Gabriel Fauré (1895 – 1924), acesta din urmă un gentilom al muzicii de la sfârşitul veacului trecut, ale cărui lieduri de o mare nobleţe sunt momente caracteristice ale postromantismului francez.

Încă din evul mediu, Parisul a fost generos cu toate genurile şi formele de muzică vocală şi instrumentală. Chitara, theorba, luthul, viola da gamba, oboiul şi violoncelul erau cultivate la Paris de artişti iscusiţi, plini de fineţe şi fantezie.

În secolul al XVIII-lea, Parisul a dat Europei pe unul dintre cei mai de seamă virtuozi ai violoncelului, pe Martin Berteau, al cărui portret se păstrează într-o frumoasă stampă de epocă. Două secole mai târziu, tot Parisul avea să dea lumii interpreţi de geniu, ca pianistul Alfred Cortot (1877 – 1982), neîntrecut tălmăcitor al lui Chopin, Schumann şi Debussy, în acelaşi timp pedagog revoluţionar, sau ca violonistul Jacques Thibaud (1880 – 1954), despre care s-a spus că a înzestrat vioara, asemenea lui Enescu, cu o altă vibraţie decât cea cunoscută până la el.

Oraşul acesta, leagăn al atâtor răscoale şi revoluţii, a iscat în muzică opere ce revarsă asupra omenirii încântări unice, cu mărinimia unui nabab care cheltuieşte fără noimă, odată ce ştie că nu-şi va goli niciodată sipetele.

În veacul al XVII-lea, odată cu aria şi baletul de curte,

a apărut aici, ca o concluzie a) …pe ea ce se făcuse înainte, Jean-Baptiste Lully, (1632 – 1687), compozitor de opere şi muzica instrumentală. Ca niciun alt artist francez până la el, Lully – care era italian de origine – a înzestrat muzica pariziană cu graţie şi candoare. Operele lui, prezentate la Teatrul regesc, au trezit în cunoscători, ca şi de altfel în publicul mai larg, „adevărate furori", cum scria un cronicar al acelor timpuri. *Cadmus şi Hermiona*, de pildă, s-a bucurat de o popularitate atât de mare, încât a şi fost editată, în condiţii grafice luxoase, cu o copertă pe care desenatorul a imaginat o fantezistă scenă mitologică.

Pe lângă spectacolele lirice, la concertele de curte şi din palatele aristocraţiei se cânta muzica unui alt francez de geniu, François Couperin (1668 – 1733), zis „cel Mare", a cărui contribuţie la dezvoltarea formelor concertante preclasice este dintre cele mai însemnate.

Secolul al XVIII-lea avea să fie dominat însă de Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764), care se pricepea să guste şi să facă gustate de ascultători sentimentele de libertate şi bucurie ce însoţeau audierea muzicii bune. Prezentarea operei sale *Principesa de Navar a* a fost nu doar un eveniment artistic, ci şi o manifestare de supremă eleganţă a Parisului acelei epoci.

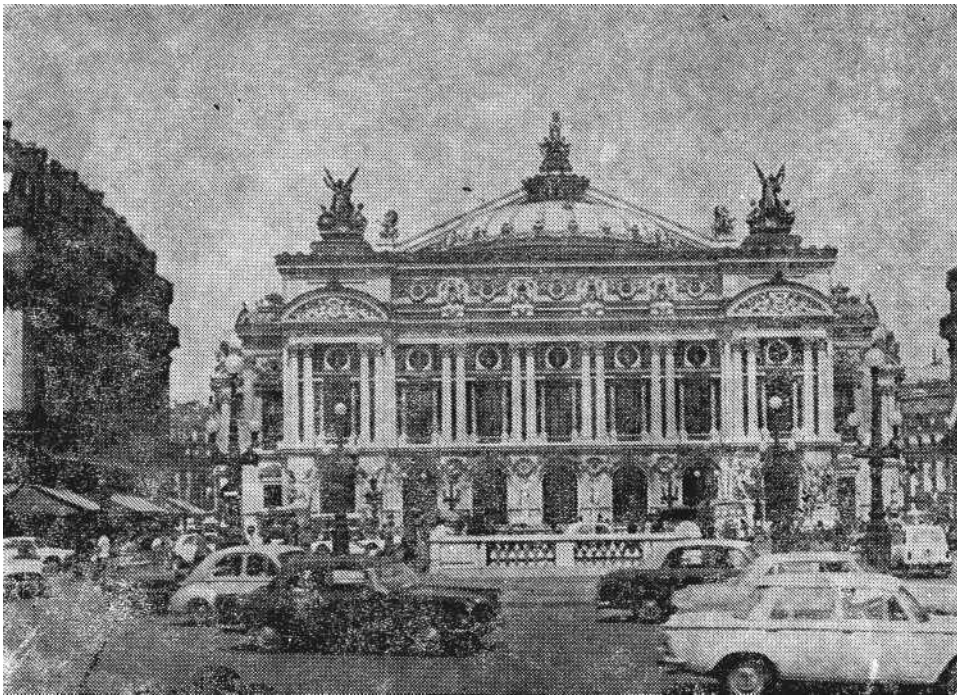
Dar secolul lui Rameau n-a fost dominat doar de personalitatea lui, de reprezentaţiile din Teatrul regesc, de eleganţa sfidătoare a nobilimii. El a purtat în sine, încă din primele decenii, germenii revoluţiei de mai târziu, cu semne premonitorii şi pe tărâmul muzicii.

Prezentarea în 1752 a operei bufe la *serva padrona* a napolitanului Pergolesi a provocat o polemică de proporţii. Ea este cunoscută sub denumirea de *cearta bufoniştilor* şi a divizat Parisul în două tabere: una apăra cu îndârjire opera franceză şi tradiţiile ei, alta ţinea partea, cu şi mai mare îndârjire, italienilor. De fapt, cearta aceasta n-a fost iscată doar de nişte probleme estetice; privită cu oarecare atenţie, ea a însemnat începutul democratizării muzicii, al accesibilităţii ei.

Luase naştere la Paris o formă inedită a operei

comice sau, mai curând, a comediei cu muzică, ivită în *Théâtre de la Foire*, ceva foarte asemănător cu Moşii noştri de altă dată. Publicul reprezentaţiilor acestui teatru popular cerea stăruitor acces la toate manifestările de artă, multe din ele rezervate doar claselor dominante. Trupa bufoniştilor italieni aducea antren şi veselie, melodii uşor de memorat, personaje pe înţelesul tuturor, cu adresă critică la anumite tipuri ale lumii sus-puse, ceea ce nu putea să nu fie pe placul celor mai variate categorii de spectatori. În apărarea bufoniştilor şi a revendicărilor maselor populare s-a ridicat şi Jean Jacques Rousseau. El aparţine acelei perioade din istoria europeană care avea să ducă în curând la sfărâmarea iluziilor ce legănaseră timp de secole păturile stăpânitoare şi care poartă denumirea de iluminism sau secol al luminilor.

Până când însă „luminile" acestea să poată umple de strălucire şi căldură inimile oamenilor, aveau să treacă valuri după valuri evenimentele. Deocamdată, luminile s-au aprins, la mod concret, în sala *Teatrului Italian3* care



Opera Mare în palatul Garnier a stăpânit timp îndelungat agitata şi colorata viaţă muzicală pariziană. Au cântat pe scena lui vocile de aur ale unui secol privilegiat în artişti lirici. După mărturiile unanime ale cronicarilor – dintre care nu lipseşte nici severul Berlioz –, o impresie copleşitoare a produs asupra parizienilor soprana La Malibran. Frumuseţea ei a fost asemănată cu frumuseţea legendară a Dianei, iar despre vocea ei s-a spus că nu putea fi comparată cu a nici unei alte cântăreţe.

În 1881 a început construirea palatului Garnier sau Opera Mare, aproape concomitent cu construirea Operei din Viena. Festivitatea inaugurării a fost un eveniment unic al întregului Paris de atunci. Sala, cu trei rânduri de loji şi cu o galerie încăpătoare, cu acustica ei remarcabilă, cu scena şi orchestra bine amplasate, a oferit artei lirice franceze prilejuri ideale de afirmare. Generaţii de spectatori au urcat cu sfială largile ei trepte de marmură, ca să asculte operele maeştrilor francezi şi străini,

aplaudând artişti vocali celebri, printre care româncele Nuovina> Elena Teodorini şi Hariclea Dardée.

În 1966, Opera Mare a găzduit ansamblul Operei Române din Bucureşti, care a prezentat acolo, cu David Ohanesian în rolul titular, tradegia lirică *Oedipe* de George Enescu, lucrare primită cu stimă şi preţuire de publicul francez sensibil la frumuseţea muzicii enesciene.

Gustul publicului parizian e urzit din sensibilitate şi măsură. Melomanii francezi au o atitudine lucidă faţă de artă, respingând pornirile instinctive şi sentimentalitatea necontrolată. Simţul lui critic nu s-a înşelat prea des. S-a înşelat însă în cazul lui Berlioz, al cărui geniu a refuzat să-l recunoască. Refuzul acesta este cu atât mai surprinzător cu cât Berlioz era ahtiat de libertatea expresiei şi sfida academismul care putea să-i îngrădească imaginaţia, vrând să cânte ca un francez, însă totdodată ca un romantic european, un *homo universalis*. Pătimaş, torturat de îndoieli, înzestrat cu o sensibilitate exagerată, el a fost şi un luptător – cu bagheta, cu condeiul şi verbul său aprins – pentru muzică. A sprijinit difuzarea simfoniilor lui Beethoven în Franţa şi a aruncat, la fel ca Gérard de Nerval în literatură, o punte a înţelegerii peste Hin. S-a stins în 1869, izolat şi dezamăgit, după ce pierduse toate fiinţele ce-i erau dragi şi după ce asistase neputincios la eşecul ultimei sale lucrări, drama lirică *Troienii*. Înainte însă şi-a scris memoriile, în care a izbutit să dea o imagine cuprinzătoare despre cultura muzicală europeană.

Poate că datorită sincerităţii din cronicile şi articolele muzicale, adversarii săi n-au dezarmat nici după moartea lui, deşi nu i-au putut contesta meritul de a fi creat o idee modernă despre muzică şi muzicieni, legând arta de pasiunile şi aspiraţiile omenirii. Adăugase orchestrei simfonice vocea umană, spre a construi lucrări concertante grandioase, ca *Marea misă pentru morţi*.

Dacă Racine i-a transformat pe eroii antici în nişte eleganţi francezi, Berlioz ar fi dorit să-i transforme pe toţi francezii în nişte eroi, dacă nu chiar antici, cel puţin în eroii romantici ai lui Shakespeare. Muzica pe care a

compus-o este opera visului şi a dragostei de oameni. Muzicienii din lumea întreagă nu l-au dat uitării. Poate fiindcă, aşa cum spunea despre el Paul Dukas, „a *creat mai mult spaţiu pentru succesorii săi*”.

Mai multă stimă şi preţuire pentru artişti totodată, în Parisul care nu l-a iubit, dar care lui i-a fost drag mai presus de orice.

Parisul s-a înşelat la fel în cazul lui Georges Bizet (1838 – 1875), a cărui operă *Carmen* a fost primită în 1875 de public cu o răceală anevoie de explicat. Insuccesul l-a ucis pe compozitor după câteva luni de la nefericita premieră a capodoperei sale.

Charles Gounod (1818 – 1893) a fost mai norocos, poate pentru că el era un sentimental ironic. Dintre lucrările sale, îndeosebi *Faust* şi *Romeo şi Julieta* s-au bucurat de montări fastuoase, de interpretări alese şi de succese neîntrerupte.

Nota de boemie, corijată printr-o ţinută impecabilă, a adus-o în viaţa muzicală a Parisului Jules Massenet (1842 – 1912). Operele sale *Manon*, *Werther* şi *Don Quijote* au satisfăcut gustul francez pentru muzica inspirată de pasiuni, atras, cu o sumbră curiozitate, de dramele iubirii.

Din generaţia muzicienilor care au avut trei mari zei – pe Gounod, Bizet şi Massenet – fac parte şi trei zei „mai mărunţi”, Meilhac, Halévy şi Offenbach, făuritorii vodevilului şi, în cele din urmă, ai operetei pariziene.

Au trecut mulţi abi peste melodiile lor, dar multe din ele n-au murit, nici nu şi-au pierdut vraja de altă dată. Poate că s-au încărcat doar cu un uşor parfum fanat, ceva ce le stă foarte bine, căci evocă prin desuetul lor un Paris care nu mai supravieţuieşte decât în câteva periferii tăcute sau prin foburguri, pe cheiurile Senei, în exuberanţa Cartierului Latin, în unele scurte scenete muzicale de la Folies Bergère şi Moulin Rouge.

Unul din muzicienii francezi legaţi de metropolă prin biografie şi operă este Francis Poulenc (1899 – 1963). El susţinea că e inutil să aspiri la omenie fără să stăpâneşti limbajul emoţionant al muzicii – un limbaj al vieţii însăşi.

Numai prin artă omul poate să iasă din simţurile sale; arta pleacă de la viaţă, pe care o amplifică şi o înnobilează.

În 1931, când exprima aceste opinii, Poulenc mai aparţinea orientărilor neoclasiciste ale muzicii secolului. Intrase abia în al patrulea deceniu de viaţă, dar de pe atunci *Trio pentru pian, oboi şi fagot* vădea un tem perament pe deplin maturizat, tendinţa spre umor şi chiar caricatură, ceva din realitatea reflectată într-o oglindă bizară; Răsunau în piesa asta tonurile unei comunicări mai libere. Compozitorul a oscilat aproape două decenii între un stil şi altul, ca să-şi afle propria expresie doar pe încetul. În 1957, când a apărut *Sonata pentru pian şi flaut*, Poulenc era mai de mult un *grand Monsieur* al muzicii franceze, nou şi original, fără a se îndepărta de precursori.

A rămas nerevelat un aspect al artei lui Poulenc, şi încă unul de mare importanţă pentru orientările artiştilor contemporani. Este vorba de atitudinea creatorului faţă de realitate şi de felul răsfrângerii ei în operă. Muzica poate să ofere o imagine a universului moral chiar într-o epocă atât de plină de contradicţii ca secolul nostru, iar arta trebuie să-şi afle ecoul cuvenit şi înţelegerea deplină în mase, aceasta este lecţia pe care Parisul o dă de câteva veacuri artiştilor de pretutindeni. E nevoie însă ca limbajul să nu-şi piardă puterea de comunicare, ci să îmbrace necontenit forme noi şi îndrăzneţe.

Frumuseţea Parisului este la fel de greu de cuprins în cuvinte, ca şi bogăţia artei şi a muzicii sale. Când, spre sfârşitul veacului trecut şi începutul secolului nostru, marii artişti francezi au dispărut pe rând, s-a crezut că ei vor duce cu sine în lumea umbrelor şi duhul vrăjit al Euterpei. Dar cu cât mormintele se înmulţeau, cu atât se iveau alţi artişti, care au înălţat muzica şi mai sus – unii cu un rafinament specific galic, alţii cu violenţe de limbaj ce acuzau obârşii burgunde sau bretone.

Din prima categorie au făcut parte Claude Debussy (1862 – 1918) şi Maurice Ravel (1875 – 1937), la categoria iconoclaştilor aparţin Erik Satie şi „cei şase”, care şi-au mărturisit astfel programul: „*Ajunge cu norii, cu brumele,*

negura şi brizele nocturne saturate de miresme; NE TREBUIE O MUZICĂ PĂMÂNTEANA, o muzică de TOATE ZILELE!”

O astfel de muzică a cântat şi Edith Piaf, pe un glas când răguşit de deznădejde, când dezmierdător ca o strună de violoncel. Cei ce-o ascultau se simţeau străbătuţi de fiori, cuceriţi de vârtejul sentimentelor, senzaţiilor şi amintirilor. Căci ea cânta muzica Franţei eterne, muzica vie şi plină de umanitate a Parisului, sinceră şi fermecătoare chiar când răsună pe buzele unei mărunte şansonetiste. Fiindcă ea cânta *sunt o păpuşă* cu aceeaşi reculegere cu care străbunicele ei cântau *Ave Maria*. Căci „viaţa e ca o ceapă, când o despici ţi se umplu ochii de lacrimi”, spunea la Paris un scriitor de altă dată. Aşa este şi cu micile cântece de-o clipă, pe care Parisul le-a născocit şi le-a dăruit lumii odată cu marile lui opere fără moarte: ele conţin un dor neîmplinit, o bucurie trecătoare, o mâhnire fără nume.

Le înghite timpul pe toate, aşa cum Sena înghite în undele ei visele de ieri, de azi şi de mâine – hora neîntreruptă a zilelor, asemănătoare cu torentul mereu reînnoit al muzicii, expresie a îndârjirii sufletului omenesc, a frământării şi năzuinţei sale nepotolite spre frumuseţe şi adevăr.

MADRID

„NE RIDICĂM MEREU, CA SĂ UITĂM PUTEREA LUTULUI. OARE NU ACESTA ESTE ROSTUL ARTEI?”

ENRÏQITE GRANADOS

Regii spanioli se lăudau, acum patru veacuri, că în împărăţia lor soarele nu apune niciodată. De-a lungul întregului *siglo de oro* – secol de aur – al hegemoniei hispane pe glob, maiestăţile lor catolice au stăpânit cam

un sfert de mapamond, Olanda, Jamaica, America, Filipinele, Cuba şi Porto Rico făcând parte din posesiunile coroanei lor. Ele au fost pierdute una câte una, până când Spania – a rămas ceea ce fusese înainte de expansiunea ei colonială: un fel de insulă stâncoasă, separată de continentul european de lanţul Pirineilor, munţi pleşuvi şi austeri, acoperiţi şi în miezul verii de zăpadă.

Oameni mândri şi harnici, spaniolii au cochetat cu veşnicia încă de pe vremea lui Calderón, fiindcă în veşnicie „măreţiile nu încetează şi nici fericirea nu adoarme”. Ei au ceva din psihologia popoarelor insulare, într-o măsură poate chiar mai mare decât englezii. Peisajul sever şi enigmatic aparţine acolo geologicului primar, hispanii nutrind în acest decor de basm fantastic vise grandioase.

Veacuri la rând, Spania a dus o existenţă zbuciumată, chinuită neîncetat de probleme morale, filosofice şi religioase. Trebuie să-i cunoşti temeinic pe spanioli spre a nu te lăsa înşelat de aparenţa calmului ce-l afişează pentru ochii străinilor, ascunzând sub masca lor seniorială un temperament înflăcărat.

Un poet al Spaniei medievale spunea că ceea ce nu se vede nu înseamnă că n-ar exista: în rădăcinile pădurii îngheţate mijeşte nevăzută o nouă primăvară! Spaniolii s-au deprins să privească dincolo de prezent, depăşind până şi realitatea ce-i înconjoară printr-un fel de instinct al abstracţiunii. În 1808, bunăoară, la începutul războiului spaniol de independenţă, Palafox, eroul de la Saragossa, l-a solicitat pe Goya să ilustreze legendara răscoală a oraşului său natal. Pictorul era la data aceea bolnav şi lipsit de auz, dar a străbătut cu o îndârjire fără seamăn câmpurile de bătălie de la Cuenca, reţinând ceea ce i s-a părut că merită din sângeroasele lupte de la Saragossa. Cu toate acestea, nicio scenă de război propriu-zisă, nicio şarjă de cavalerie, vreun marş triumfal sau un romantic foc de bivuac în cele optzeci şi două de planşe ale albumului său despre ororile războiului. Generalizând particularul şi cu gândul la consecinţele încăierărilor dintre oameni, el a rezumat sensul adevărat al războiului în ceea ce sugerează

planşele sale: *fatales consecuendas*!

Temperamentul spaniol explică multe lucruri greu de înţeles la prima vedere, ajutând mai cu seamă la înţelegerea muzicii de o nobilă frumuseţe şi de o tristeţe stranie a compozitorilor şi a poporului spaniol. Cei mai cunoscuţi sunt Isaac Albéniz (1860 – 1909), Manuel de Falla (1876 – 1946) şi Enrique Granados (1867 – 1916), cărora li se adaugă J. Turina (1882 – 1949). Înainte de a fi socotite comori ale muzicii universale, operele lor au provocat reacţii violente, discuţii şi controverse aprinse.

Discuţia şi controversa sunt, prin fervoarea lor, plăceri autentice ale acestor suflete pătimaşe. Un poet hispan spunea, în legătură cu muzica şi înnoirile ei din secolul nostru, că înflorirea câmpului şi ivirea cântecelor nu pot fi grăbite, căci operele mari, la fel ca firele de iarbă, se nasc şi nu se fac.

Muzica, arta, literatura au fost pentru spanioli mod de cugetare şi acţiune, raporturi ale omului cu el însuşi şi cu universul. De asta nu şi-au ferecat sufletul în faţa poeziei, de asta ideile noi au câştigat acolo autoritate, chiar dacă n-au schimbat nimic în felul de viaţă al milioanelor de ţărani săraci lipiţi pământului. Universitatea din Salamanca a decretat ca manuale obligatorii în şcoli scrierile lui Copernic şi Descartes, deşi pe continent ele se aflau sub interdicţia Vaticanului, iar Galileu – pe care Roma îl silise să-şi renege o idee ce-i era scumpă – n-a fost niciodată prohibit în Spania.

Vânturile din Iberia – austrul căruia poporul îi spune „pasăre cu pene nevăzute” şi *derzo*, care urlă parcă dintr-o mie de guri: – au adus în Andaluzia, Asturia, Castilia.

Catalonia, Galicia şi Murcia ecouri şi gânduri fertile din lumea largă. Şi viaţa românilor a făcut să vibreze imaginaţia iberică: Lope de Vega a scris o piesă intitulată *El maravilloso principe transâlvano*, în care Mihai Viteazul şi lupta sa împotriva turcilor se bucură de o descriere plină de simpatie.

Literatura, poezia, teatrul, muzica spaniolă oscilează neîncetat între provincialismul îngrădit şi cele mai ample

viziuni europene. Scriitori, poeţi, compozitori au „hispanizat” temele lor, aşa cum El Greco sau Zurbarăn şi-au hispanizat modelele. Operele lor sunt o continuă oscilaţie între sublim şi grotesc. Cervantes susţine că înţelepciunea stă în acţiune, Gracián pretinde în schimb că înţelepciunea cea mai mare este aceea de a renunţa la orice acţiune. Unamuno exaltă donchişotismul, „nebunia şi riscul”, ca Ortega y Gasset să vadă în ele pricina melancoliei hispane.

Madridul este şi el o astfel de contradicţie; alături de zgârie-norii de zece şi douăzeci de etaje, supravieţuiesc mahalalele pitoreşti ale lui Murillo. După zile de zăduf, de pe Merinera prind să bată, în plină vară, vânturi iuţi şi tăioase. Sunt în peisajele tragice, abrupte şi derutante din jurul capitalei, sătuleţe paşnice, ivite printre stânci şi piscuri de care se agaţă, asemenea unor mari păsări nocturne, câteva romantice ziduri de cetăţi năruite. Din platoul sterp ţâşnesc spre cer stânci galbene şi stacojii, purtând prin timp, ca nişte vase fantomă, ruinele castelelor medievale. Şoimi africani, cu gâtul pleşuv, plutesc în văzduhul de peruzea. Pe cărările înguste de munte ale aventurierilor de altă dată, picadori se îndreaptă pe armăsarii lor negri către arenele luptelor de tauri, toreadori şi banderillos petrec prin taverne înfricoşătoare cu ţigănci mlădioase şi îmbujorate. Aragonul şi Catalonia, señorele şi señoritele cu dichisuri de dantelă pe cap, arene calcinate de soarele fierbinte, mulţimi strânse la luptele de tauri unde aruncă cu ouă clocite în capul toreadorilor neîndemâftatici, coridoarele pline de ecouri ale Êscurialului, prin care stăruie suvenirul mantiei de purpură a marelui inchizitor, infante demente, pitici cocoşaţi, claustraţi în chilii austere, cam asta a fost Spania din trecut.

O poţi vedea în amănunt, prin sălile Muzeului Prado sau în alte vreo douăzeci de muzee madrilene, dintre care Ermitajul „San Antonio de Florida” poartă pe tavan şi pereţi minunatele fresce ale lui Goya.

Geniul metaforic al poporului, al scriitorilor şi

poeţilor culţi este într-o anume măsură şi moştenirea lăsată de foştii ocupanţi mauri ai Iberiei. Ţăranul spaniol îi spune streaşinei „popas al aripilor”, prăjitura se cheamă acolo „slănină cerească”, cupolele clădirilor poartă denumirea de „jumătăţi de portocală”, iar valul ce spală ţărmul pe la cotul râurilor se cheamă „bivol de apă”. Toate acestea le cunoştea şi Góngora, care le spunea albinelor „amazoane zumzăitoare”, roua era pentru el „sudoarea cerului”, florile, „stele mute”, mesteacănul, „lăută verde” iar paiele… „palizi tutori ai fructelor pe timp de iarnă”. O tânără din Córdoba – susţinea acelaşi Góngora – e atât de frumoasă „încât e în stare să prefacă până şi Norvegia într-o fierbinte Sahară”.

Pe un teren de reliefuri nedefinite, clădit pe granit în perspectiva sierelor, Madridul este unul dintre cele mai contradictorii oraşe de pe continent. Zidurile lui au o culoare galben-cărămizie, ici-colo mai deschisă, bătând în roşu, pentru ca după ploile de primăvară să se întunece spre portocaliu şi cafeniu. Între zidurile acelea trăieşte o omenire ciudată, anevoie de înţeles chiar după ce te-ai familiarizat cu cavalerul tristei feţe şi cu comentariul semnificaţiilor lui, după ce nu-ţi sunt străini nici eseiştii hispani, atât de speculativi în gândire şi atât de poeţi ca exprimare, de la Unamuno la Madariaga. Căci nu prea ştii cum să tălmăceşti fanatismul şi rigorile de ceremonial ale acestei omeniri madrilene, care face casă bună cu însufleţirile ei de-a dreptul înfricoşătoare prin intensitatea ovaţiilor şi aplauzelor de la operă, de la concerte sau chiar numai de prin măruntele patios, unde duminica dansează madrilenii de la periferii. După ce ai zărit feţele aprinse şi ochii vii din jur, nu pricepi cum se face că trecătorii au toţi o încruntare severă între sprâncene. Să fie atât de vie amintirea lui Torquemada şi a iscoadelor lui, încât nimeni nu mai zâmbeşte, toţi au uitat să se bucure de viaţă, mulţumindu-se să alerge de colo până colo asemenea unor furnici, şi doar teatrul, dansul, corridele îi fac să semene cu alte popoare latine de pe continent?

Lucrul acesta l-a remarcat şi compozitorul Joaquín

Nin, care, simţind măreţia muzicii poporului său, s-a minunat cât este ea de gravă şi serioasă: nicăieri un strop de veselie iresponsabilă, de fericire nestăpânită; mereu doar crispare, tensiune, clocot şi melancolie, de parcă Sancho Panza n-ar fi o altă faţă a sufletului spaniol, ci doar halucinaţia lui Don Quijote.

Se păstrează la Madrid culegerea de *Cantigas* a lui Alfonso X el Savio, poate cea mai desăvârşită expresie a monodiei medievale. Ea cuprinde peste patru sute de melodii, care reflectă procesul evolutiv al notaţiei muzicale mensurale. În biblioteca Escurialului se află nepreţuitul *Códice princeps*, ale cărui miniaturi dau o imagine fidelă asupra instrumentelor muzicale şi a utilizării lor în evul mediu. Biblioteca Naţională din Madrid conservă valoroase manuscrise de tropi, secvenţe pe două voci şi motete pe trei sau patru voci din secolul al XIII-lea. Influenţele italiene se simt până târziu, în veacul trecut, de când muzicienii Spaniei s-au înstrăinat de tot ce aduceau ansamblurile lirice venite îndeosebi de la Napoli şi Genova. Din cele peste cinci sute de operete şi piese cu muzică păstrate în secţia muzicală a Bibliotecii Municipale, mai mult de două treimi puteau fi foarte bine compuse la Palermo sau Verona, fără să trădeze vreo concepţie hispană. Citarea unor nume de compozitori n-ar produce decât confuzie, deoarece numărul lor e destul de mare şi aproape toţi reprezintă curentul italienizant. Prezenţa îndelungată la Madrid a lui Domenico Scarlatti în secolul al XVIII-lea a făcut din muzica italiană o modă, sufocând originalitatea muzicii spaniole. Marii chitarişti ai acelui veac – Santiago de Murcia, F. Ferandiere, A. de Abren sau José Manuel García –, ca şi harpistul Fernandez de Huiete sunt, de fapt, iniţiatorii unei muzici mai spaniole, pe care au cultivat-o în transcripţiile lor de dansuri populare. Dansurile acestea începeau să fie cunoscute şi apreciate pe continent, ceea ce l-a determinat pe P. Minguet y Irol să publice, în 1758, un adevărat manual de dansuri naţionale, fără să le omită pe cele franceze, făcând şi precizările cuvenite în vederea evitării confuziilor între ceea ce

aparţinea şi ceea ce nu aparţinea Spaniei.

Virtuozii instrumentişti spanioli au cultivat în activitatea lor ritmul dansurilor naţionale, incitându-i pe compozitori să se inspire din ele. Mulţi dintre artiştii de vioară şi pian au fost ei înşişi compozitori, ca violoniştii J. Monasterior şi Pablo Sarasate (1844 – 1908), pianiştii J. Miró, José Tragó, Isaac Albéniz şi Enrique Granados, chitariştii F. Sor, D. Aguado şi F. Tárrega. Ultimul din ei este marele reformator al chitarei, pe care a transformat-o într-un instrument solistic de concert. Glinka, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Lalo şi Rimski-Korsakov l-au auzit cântând şi au fost ispitiţi de el să evoce, în compoziţiile lor, Spania din a cărei *adusta música* – muzică aspră, dincolo de pulsaţia îndrăzneaţă a ritmului, transpare diafanul suflet iberic. Sunetele răsar din melodiile spaniole ca o ţâşnire de lavă aprinsă, pe care Pedrell a căutat s-o capteze şi s-o facă să fie captată de către toţi compozitorii spanioli. Manifestul lui a adus o adiere proaspătă şi un ferment de răzvrătire în expresia muzicii spaniole din a doua jumătate a secolului trecut. Cei ce i-au dat ascultare şi au aflat izvoarele veşnic noi ale folclorului au ajuns celebri. Albéniz, copilul minune, care la vârsta de şase ani era elevul lui Marmontel la Paris, a întreprins turnee strălucite şi a devenit. pianistul curţii regale. Piesele sale de dans şi de caracter din celebra suită *Iberic*. *i* au cucerit ascultătorii de pretutindeni. *Cantos de España*, *Suita spaniolă* şi *Piezas características* sunt pline de ecourile Andaluziei, Cataloniei şi Asturiei. Manuel de Falia, catalan de origine, a fost elevul pianistului José Tragó la Conservatorul din Madrid şi a urmat cursuri cu Pedrell. Cu opera sa într-un act la *vida brève* a câştigat în 1905 Premiul

I al Academiei de bellearte, ceea ce i-a înlesnit să petreacă opt ani la Paris, aproape de Debussy, Ravel, Dukas. Acolo s-a şi prezentat opera sa premiată la Madrid. Despre folclor, de Falia susţinea că spre a fi cu adevărat artist naţional *„trebuie să te scufunzi cât mai adânc cu putinţă în muzica populară, spre a nu face din ea doar o*

simplă caricatură”. Concertând în 1939 în Argentina, el nu s-a mai înapoiat în patria sa fascizată, stabilindu-se la Buenos Aires, unde a şi murit în 1946.

Pe de Falia l-a atras mai cu seamă muzica andaluză şi castiliană. Deşi nu cita din folclor, el compunea în spiritul poporului său, folosind o tehnică modernă. Până şi cele *Şapte cântece populare spaniole* sunt o ideală reprezentare cultă a universului popular, nicidecum folclor autentic. Iubind muzica de cameră, el a folosit chiar în lucrările sale de teatru o orchestră redusă şi o expresie concentrată, de mare claritate. A fost un giuvaiergiu muzical, care şi-a cizelat fără întrerupere piesele, stilul, tehnica. Prima audiţie a suitei sale *Homenajes* – omagii aduse lui

Arbés, Debussy, Dukas şi Pedrell – a avut loc la Buenos Aires în 1939, în interpretarea compozitorului. La data aceea, el „se spiritualizase şi se uscase”, după afirmaţia criticului francez Vuillermoz, care îl asemăna cu un călugăr pictat de Ribera şi retuşat de Zurbarăn.

Din cei trei mari maeştri ai muzicii spaniole moderne, Granados a avut viaţa cea mai scurtă şi cel mai tragic destin. Pianist şi compozitor de geniu, el s-a format ca artist sub ocrotirea lui Pedrell, apoi la Paris, unde s-a bucurat de îndrumarea lui Bériot. A pierit în valurile oceanului, cu vasul Sussex cufundat în 1916 de germani, pe când se înapoia din America, unde îşi cântase celebrele cicluri pianistice *Goyescas*, *7 Valses poéticos* şi *Libro de horas*. Când, un poet american care îl auzise cântând la New York i-a spus că, urmărindu-l, a avut senzaţia de parcă s-ar desprinde de pământ şi ar zbura, Granados i-a răspuns:

— Ne înălţăm mereu, spre a uita puterea lutului. Oare, nu acesta este rostul artei?

BUCUREŞTI

„... MUZICA ESTE LIMBAJUL CEL MAI SUBLIM AL SPIRITULUI OMENESC”.

George e Alines cu

În anul în care Brâncoveanu era mazilit şi dus la Constantinopol cu întreaga familie, unde toţi au fost decapitaţi în 1714, după trădarea boierilor ce-şi temeau avutul de înnoirile aduse de domnitor, Bucureştiul avea vreo opt mii de case şi cam cincizeci de mii de locuitori. Avea mai cu seamă un început de cultură muzicală, un cântăreţ vestit, pe Stavrinos Grecul, şi un cântăreţ-compozitor, pe Filotei Ieromonahul, care a alcătuit cea dintâi carte cu note psaltice. Şase decenii mai târziu se va înfiinţa în oraş o catedră de cântare bisericească, iar dascălii *musicos* au, din 1797 – după jalbe şi plocoane fără număr – leafă de la mitropolie. Dar adevărata şcoală de cântăreţi psaltici s-a înfiinţat abia în 1817, sub conducerea lui Petru Manuil Efesiul. Dascălul acesta era un savant şi un fanatic totodată: el ardea la flacăra propriei sale lumini, aprinzând de la ea şi sufletul ciracilor săi.

Cel mai înzestrat dintre ciraci, alături de Dionisie Fotino, Macarie şi Panait Unghiurliu, a fost Anton Pann (1796 – 1854). Puţini se puteau gândi în anii lui de învăţătură că, din exerciţiile acelea de imitare a unor forme muzicale străine, din nişte nazalizări şi melisme orientale, va răsări minunea unui mare artist popular, codificator al cântecelor de lume ale Bucureştiului de la începutul veacului al XIX-lea. El a aflat nodul gordian al progresului literaturii şi muzicii naţionale în arta poporului, a cărei frumuseţe şi originalitate desfid timpul care trece.

Cum a reuşit Anton Pann acolo unde ceilalţi, dinaintea lui, nici nu făcuseră vreo încercare? Explicaţia se află în dragostea nutrită de el pentru acest oraş, unde a aflat omenie, prieteni, cântece. S-a apropiat de poezia şi muzica populară nu cu deprinderile savantului sau ale bardului cult, ci cu inima deschisă a oamenilor simpli.

Datorită culegerii de versuri şi cântece din *Spitalul Amorului sau Cântătorul Dorului*, Pann e mai legat de Bucureşti decât de oricare alt poet al acestui oraş.

Anton Pann a descoperit primul muzica Bucureştiului şi muzicalitatea bucureştenilor. Cântecele care răsfaţă sufletele, înseninându-le, sunt rodul unei adânci vitalităţi, al unei înţelepte atitudini faţă de peripeţiile existenţei. Ele exprimă sentimente, stări de suflet, dispoziţii de veselie sau melancolie, dar toate sunt rezultatul unei pârguiri naturale, vers şi melodie se împletesc într-o desăvârşită contopire. Ele răsar pe buzele oamenilor de jos, a „plebei mizerabile", care îşi împărtăşeşte simţirea prin cântec.

Iscusitul dascăl, care este cel puţin atât poet pe cât e şi muzician, are impresia că a găsit edenul pe pământ în Bucureştiul primelor decenii ale veacului trecut. El şlefuieşte ceea ce aude şi notează, curăţă de zgură micile nestemate ale simţirii poporului, sporindu-le cu aportul unor noi afluenţi. Culegerile sale sunt astfel o realizare deosebită în muzica şi poezia populară deopotrivă.

Bucureştiul iese din munca lui Anton Pann îmbogăţit în vitalitatea sa!

Ca om, Pann este de asemenea o mică minune a vremii sale; vorbeşte şi scrie în cinci limbi, e literat şi muzician erudit, face poezii, compune cântece, este tipograf şi editor, care, dintr-un cadru tipic de mahala autohtonă, se înalţă la înţelegerea misiunii culturii, bântuit de visul progresului neamului. De la lume adunate şi iarăşi la lume date, cam asta pare să fie deviza întregii sale vieţi şi opere. De fapt, muzica laică la Bucureşti începe cu dumnealui, isteţul fin al Pepelei.

E un predecesor, care îi depăşeşte pe mulţi dintre urmaşii săi, căci, atunci când vorbeşte de culegerea cântecelor noastre populare, până şi Nicolae Iorga se înşală afirmând că „mai întâi a fost Vulpian, care a cules către 1870". Aşadar, la două decenii după moartea lui Pann, cel care a insuflat gustul folclorului întregii generaţii paşoptiste.

Anton Pann

Na exagerat Ullyse de Marsillac, care spunea că la Bucureşti cântecul se încuibă cu un fel de frenezie fericită, aflând inimile deschise ca să-l primească şi să-i răspundă. Muzica este aici o aură persistentă, şi călătorii străini în trecere prin oraş rămân cu impresia muzicii, auzită în hanuri şi prin ospătării, pe la mesele de sub umbrarele grădinilor de petrecere, la baluri, serate şi sindrofii.

Din scrierile lui Ion Ghica, monografist fidel al oraşului, sunetele instrumentelor muzicale şi glasul cântăreţilor răzbat frecvent, ca un savuros leit-motiv urban. Bucureştiul creşte de pe atunci la repezeală, de-a lungul şi de-a latul Dâmboviţei, cu grădini întinse, zăvoaie pe malul apei, biserici risipite peste tot. Axioanele şi irmoasele, troparele şi condacele, aşa cum le predă ieromonahul Macarie la şcoala de psaltichie din Şelari, sunt urmate de corurile pe mai multe voci.

Vocea umană este cea mai agreată, fiindcă se însoţeşte cu versul ce curge paralel cu melodia şi dă loc la suspine, vaiere, of un şi exclamări. Îndrăgită este însă şi muzica instrumentală, chiar dacă ea presupune în prealabil de la interpreţii ei o lungă serie de cazne tehnice.

Ştim de la cronicari că rangul social presupunea un întreg dichis de viaţă, de care ţinea obligaţia de-a avea în casă felurite instrumente muzicale pentru delectarea prânzurilor şi a musafirilor. Indicaţiile despre aceste muzici de casă sunt pe cât de numeroase, pe atât de detailate, mărturisind adâncimea în timp a preocupărilor artistice din capitala ţării. În casele sale de pe Podul Mogoşoaiei, Enăchiţă Văcărescu, mare amator de danţuri, cântece şi muzică instrumentală, s-a înconjurat de cobzari şi lăutari, înveşmântaţi în caftane. În clipele de tăcere ale cetei de musafiri, cu ochii pierduţi în furnicarul de pe „podul” de sub ferestrele sale, boier Enăchiţă, mare protector al artelor, îşi recită adânc mişcat propriile versuri:

Spune, inimioară, spune Ce durere te răpune?
Arată ce te munceşte.
Ce boală te chinuieşte?

Recitarea este însoţită de vioara vreunui lăutar, fiindcă poezia se potriveşte cât se poate de bine pe cântec, iar strunele urzesc o dispoziţie prielnică recitării de versuri.

„Să le mulţumim – atrăgea George Enescu luarea aminte contemporanilor să-i asupra lăutarilor din trecut –, să le mulţumim, căci numai dânşii ne-au dezgropat comoara ce abia acum o preţuim a cântecului popular; dânşii au trecut-o şi au dat-o în păstrare din tată în fiu, cu acea grijă sfântă ce o au pentru ce le e mai scump în lume: cântecul”.

Cântecul venit din străfund de vremi, pe care l-a auzit în copilărie de la lăutari, răsună într-o bună parte din creaţia lui George Enescu (1381 – 1955). Muzica lui este un amestec de meditaţie şi melancolie, de gravitate şi senină suavitate, fiind plină de taina vechiului şi de

farmecul noului, împletite în urzeala de meconfundat a geniului.

Un mare artist, care nu se sfieşte să-i recunoască pe lăutari printre cei dintâi dascăli ai săi! Ereditatea explică darul lor de a mânui instrumentele, de a da buni muzicanţi, care cu arta lor nuanţată duc primii faima muzicii populare româneşti în lume.

Viaţa bucureştenilor este împletită din timpurile de altă dată cu arta lăutarilor. Domnitorii îi aleg pe cei mai buni pentru curtea lor, boierii se iau la întrecere pentru tocmirea celui mai iscusit taraf. În caftanele lor multicolore, lăutarii defilează în alaiurile domneşti pe Podul Beilicului, unde cântă cu aprindere din instrumentele lor, sub steagurile din stofă de Damasc. Tarafurile se bucură de oarecare consideraţie, odată ce între trâmbiţaşii, suiurile şi sacagiii din suita marelui armaş, numai după ele urmează slujbaşii mari ai vistieriei, logofeţii, pitaşii şi clucerii, în sfârşit beizadelele, adică coconii domnitorului.

Costache Dinicu, întemeietorul unei dinastii de vestiţi lăutari, care s-a încheiat în zilele noastre cu Grigoraş Dinicu (1889 – 1949), şi-a primit vioara de la Grigore Ghica Vodă, al cărui rob a fost. Domnitorul l-a slobozit însă şi, se zice, l-a răsfăţat ea pe un cocon pentru măiestria lui neasemuită. I se îngăduie să poarte giubele, ca boierii timpului, iar vioara scumpă i-o păstrează Vodă în vistieria păzită de arnăuţi înarmaţi cu hangere şi pistoale. Muzicianul acesta îi uimeşte pe oaspeţii străini ce se perindă la curtea domnească. Când «se încinge dansul la petrecerile mai mari, boierii vârstnici clatină din cap şi zic: „Unul ea dânsul a vrăjit-o pe englezoaica lady Carven”. Această Jady vizitase Bucureştiul către sfârşitul veacului al XVIII-lea, minunându-se de marea dibăcie a lăutarilor, însă când capelmaistrul Johann Strauss îl aude pe Cost ache Dinicu cântând, îl intitulează îndată *maestro*.

Unul din familia Dinicu, muscalagiul Angheluş, este cel care a dat o formă definitivă *Ciocârliei*; la tema iniţială, el a adăugat nuanţele ştiute şi azi, i-a asigurat fără vreo

pregătire teoretică, doar printr-o intuiţie rară, o gradaţie şi-o „dramaturgie” muzicală. A şi cucerit Parisul, la expoziţia din 1889, cu această melodie de concert, o horă răsărită din sufletul lăutarilor noştri.

Lăutarii sunt amestecaţi cu mulţimea, toată lumea îi cunoaşte şi cunosc, la rândul lor, pe toţi, află totul din tainele lor mari şi mici, încât pot să exprime cu relief şi culoare locală preocupările, emoţiile, veselia lor. Oamenii se dau aici în vânt după vioara lui Grigoraş Dinicu, care le mângâie urechea cu tonurile ei când catifelate, când de o vibraţie penetrantă. Arta lui depăşeşte cu mult iscusinţa, oricât de uimitoare, a lăutarilor. Nu că publicul ar lua cunoştinţă de concertele pe care le susţine cu orchestra simfonică la Ateneul Român, altfel decât prin intermediul ziarelor, însă toţi simt, intuiesc că Dinicu este o sinteză a lăutăriei, dincolo de limitele ei tradiţionale.

Cine a mai cântat ca el *Ciocârlia*? Ea ţâşneşte subţire şi agilă din vioara lui, pluteşte, alunecă, vibrează, ţipând scurt şi straniu, aidoma unei păsări. Iar pasărea asta se lasă pe neaşteptate din înălţimea la care s-a ridicat, azvârlindu-se în gol asemenea săgeţii slobozite la ţintă, încât pare că va ajunge jos, unde se va zdrobi, amuţind pe veci. Nu ajunge însă, deoarece în ultima clipă, la limita cea mai de jos, urcă iar, cu o nelinişte fierbinte, bătând pieziş din aripi în scânteierile astrului solar, apoi lăsându-se să alunece uşor pe-o adiere de vânt, atât de lin şi de catifelat, că pare să plutească pe oglinda neclintită a unei ape.

Ciocârlia e un crâmpei de simţire populară, un suflu melodios, ce urcă neînfricat spre boltă, ştiind că se poate prăbuşi încă de multe ori, însă urcă cu toate acestea din nou înspre tării, cu voinţa necurmat înnoită, cântându-şi trilul optimist în beţia soarelui ce umple zarea. Iar simbolul acestei vieţi este ciocârlia înălţată cândva din adâncul crângurilor miceniene şi rătăcită peste câmpiile inundate de lumină de la Dunăre, scăldate în scăpărarea aurie a holdelor, nemuritoarea ciocârlie a verii, joc fără început şi sfârşit al bucuriei de a trăi.

Bucureştiul soarbe de-a lungul existenţei sale de

veacuri din nesecatul izvor al cântecului, cu buzele arse de sete, legând în mod firesc muzica de cel mai adânc sentiment omenesc: bucuria de viaţă. Înainte de a se fi ridicat în inima oraşului Ateneul Român, construit între anii 1888 – 1888 de arhitectul francez Gallerin, graţie zelosului Constantin Esarcu, cu al său „Daţi un leu pentru Ateneu" devenit lozincă patriotică la timpul său, arta sunetelor află când în vreun teatru, când în vreo sală improvizată, când într-o casă particulară, adăpostul cuvenit.

E bine să ne aducem aminte de aceste începuturi timide ale muzicii naţionale, căci vorba cronicarului: s-ar stinge nemurirea oamenilor de n-ar avea în cuget lucrurile trecute!

Oraşul începe în ajunul revoluţiei de la 1848 să intre cu paşi mari în iureşul prefacerilor şi înnoirilor vieţii moderne; cutremurul catastrofal din ianuarie 1838 va grăbi transformarea aspectului capitalei. Hanul lui Manuc devine, chiar în acea perioadă, locul de întâlnire al tarafurilor şi amatorilor de folclor. Acolo îşi începe ascensiunea artistică un oarecare Nicolae Alexandrescu, cântăreţ atât de preţuit, încât vodă Grigore Ghica îl căftăneşte şi face dintr-însul cafegiu-başa – prima acceptare oficială în rândul profesiunilor socotite onorabile a unui interpret de romanţe şi cântece de lume.

Ştim de la Ion Ghica că, la data aceea, mahalalele şi grădinile de petrecere vuiau până în zorii zilei de cântece. Ceva mai sus de grădina cu multă verdeaţă şi ape limpezi a Cişmigiului zideşte Domniţa Ralú, fiica mai mică a lui Caragea, un teatru; Pe scena lui se prezintă cea dintâi operă cântată integral la

Bucureşti: *Italianca în Alger* de Rossini. O altă operă a aceluiaşi compozitor, *Semiramida*, răsună în 1834 şi în româneşte, interpretată de elevii şcolii Societăţii filarmonice, de fapt primul conservator de muzică bucureştean.

Înfiinţarea *Societăţii filarmonice* a fost strâns legată de crearea Teatrului Naţional, iniţiative al căror animator

este Ion Heliade Rădulescu. Convingerea lui este că activităţile de cultură trebuie să coboare în inima vieţii, că îndreptăţirea unui neam de a se afirma cu valorile sale spirituale şi morale printre popoarele lumii stă în bogăţia, diversitatea, ineditul artei şi literaturii sale. El concepe astfel Societatea filarmonică ca pe un fel de şcoală de muzică vocală, de declamaţie şi de literatură, care completează şcoala de cântare bisericească şi va duce, la crearea *Conservatorului „Ciprian Porumbescu"* din Bucureştiul de azi, una din cele mai moderne instituţii de învăţământ artistic superior din această parte a continentului.

A fost încercarea cea mai serioasă de a asigura o temelie profesională, pe baze ştiinţifice, unei mişcări artistice naţionale. Înzestrările variate ale tineretului nostru află de astă dată un cadru de pregătire adecvat, nu fără prea mare întârziere faţă de instituţiile similare din ţările cu mai vechi şcoli muzicale.

Ne-a rămas de la profesorul George Breazul o sugestivă istorie a învăţământului muzical din ţara noastră; e înşirat în cuprinsul ei un lung pomelnic de dascăli cu har, care au contribuit la afirmarea talentului muzical de care dă dovadă poporul român.

Primul director al Conservatorului, Alexandru Flechtenmacher (1823 – 1898), venea de la Iaşi; dirijor, compozitor, violonist, pedagog, el era animat de dorinţa progresului. Compune, pledează, cântă, scrie şi veghează în orele de somn ale altora, când nopţile Bucureştiului vuiesc de cântece, pentru ca ţara să aibă artişti cultivaţi, spectacole bune, concerte alese. Caută să-i convingă pe cei din preajma sa că progresul social al unui popor nu este cu putinţă fără ca bogăţiile sale spirituale să nu fie intens cultivate, împărtăşite şi, în cele din urmă, răspândite în toată lumea.

Omul acesta, atât de firav fiziceşte, dă dovadă de o energie superioară în activitatea sa, e neobosit, aspru, violent aproape când apără cauza muzicii naţionale. El propune o atitudine în lupta pe care artiştii români o vor

da în viitoarele decenii pentru a câştiga pe seama muzicii şi a teatrului un drept de cetăţenie în cultura românească.

Un alt luptător pe tărâmul culturii artistice este compozitorul şi dirijorul Eduard Wachmann (1836 – 1908), primul director al Societăţii Filarmonice Române din capitala ţării şi fondatorul ei, alături de Esarcu şi alţi cincizeci de artişti, muzicanţi, intelectuali însufleţiţi de ideea că toţi românii trebuie să lucreze *pentru ridicarea nivelului intelectual, m, oral şi estetic al naţiunii prin artă*! Data de 19 aprilie 1868, când ia fiinţă Filarmonica, marchează astfel un moment de seamă al istoriei muzicii noastre; este o instituţie complexă, de concerte şi învăţământ pentru instrumentişti, cu profesori, programă analitică, examene de sfârşit de an şcolar, producţii frecvente ale elevilor.

Debutul primei orchestre simfonice bucureştene are loc în luna decembrie din acelaşi an, cu Uvertura *Coriolan* de Beethoven, *Nocturna* din „Visul unei nopţi de vară" de Mendelssohn-Bartholdy, *Simfonia nr. 3* de

Haydn, *Uvertura* la „Flautul fermecat" de Mozart, *Andante con moto* de Mendelssohnbartholdy şi *Simfonia „Pastorala"* de Beethoven. Început la ora 14, concertul acesta se termină pe întuneric, fără ca publicul să dea semne de nerăbdare.

Eduard Wachmann se sprijină în munca sa cu orchestra nu numai pe instrumentişti entuziaşti, ci şi pe cei doi concert-maiştri ai săi, Ludwig Anton Wiest şi Eduard Hübsch. E un debut şi o noutate în stare să atragă publicul, cel puţin câtva timp. Fiindcă dificultăţile se ivesc destul de curând, întâi în sânul orches-V",). –". –". kii

— …I…

Athénée! Român trei însăşi, apoi datorită intrigilor, în sfârşit din cauza auditorilor, care se răresc simţitor. Un ziar bucureştean arată în 1872 că „tinerimea noastră elegantă şi instruită se îmbulzeşte împrejurul tapetului verde al meselor de joc, iar sala Ateneului, în care se dau concertele, este mai totdeauna goală".

Oare realitatea nu contrazice aprecierile făcute

înainte despre muzicalitatea bucureştenilor? Nu, fiindcă de vină sunt în această primă criză a Filarmonicii şi programele prea încărcate, şi slaba profesionalitate a ansamblului abia înjghebat. De îndată ce orchestra Societăţii filarmonice din Braşov dă concerte în capitală, cu instrumentişti buni şi un program atrăgător, sala se umple până la ultimul loc. Wachmann inaugurează, începând din 1883, o nouă etapă; pe lângă concerte simfonice, organizează şi matinee camerale, invită artişti străini şi angajează instrumentişti de calitate, încât jubileul de un sfert de veac de la crearea instituţiei, la fel ca cel de al o sutălea concert, în 1892 şi 1894, sunt salutate deopotrivă de public şi presă. Se pledează tot mai stăruitor pentru alcătuirea unei mari orchestre stabile, susţinută din fondurile publice, „precum există în orice oraş din Germania" – arată Grigore Ventura în ziarul „Timpul" – şi astfel, după multe intervenţii. Wachmann obţine o subvenţie anuală.

Peripeţiile au fost fără număr, lipsa de înţelegere a autorităţilor faţă de instituţie era expresia unei mentalităţi nefericite asupra rostului artei, dar Wachmann şi artiştii ce-l susţin câştigă în cele din urmă o poziţie prestigioasă pe seama Filarmonicii. Ea şi-a aniversat în 1968 centenarul de la întemeiere, purtând de astă dată numele lui George Enescu, care îşi făcuse strălucitul debut ca violonist chiar pe scena Ateneului Român, cu orchestra condusă de Wachmann.

Am putea vorbi, oare, fără Filarmonică de o tradiţie mai mult decât seculară a muzicii simfonice în capitala ţării, unde există azi două mari orchestre, un conservator, un liceu de muzică, un teatru de operă, unul de operetă, două teatre de revistă, un mare ansamblu folcloric, numeroase formaţii camerale, ansambluri corale profesionale şi de amatori? Şi, în lipsa Filarmonicii, festivalul trienal „George Enescu" s-ar mai desfăşura sub egida unei vechi instituţii artistice cu mari şi nepieritoare merite la activul ei?

Opera Română din Bucureşti este o realizare mult

mai târzie decât Filarmonica, deşi începuturile unui teatru liric naţional sunt contemporane cu primele concerte, simfonice.

Într-un oraş unde, pe lângă orchestra condusă de Wachmann, au luat fiinţă şi alte instituţii muzicale, ca societatea simfonică *Buciumul*, creată în 1884 de violoncelistul Constantin Dimitrescu şi Titu Maiorescu; societatea filarmonică *Lyra*, fondată de Remus Vianu în 1891; o altă *Societate filarmonică română* a fost înjghebată în 1894 de Anton Kneisel. Spectacolele de operă, susţinute de cântăreţi români, nu puteau să lipsească. Tineretul a prins şi el gustul muzicii „clasice", dec-arece Alexandru Odobescu îi cere lui Wachmann doi profesori de muzică instrumentală pentru elevii şcolii al cărei director este, arătând că *„gustul ariei a luat o asemenea dezvoltare în şcoala mea, încât avem pretenţia de a organiza aici cu sprijin o mică orchestră de cameră"*. Ba, în anul 1900.

George Enescu în perioada concertelor sale de la Atheneul Român la Conservator se înfiinţează şi o clasă de ansamblu de orchestră, cerută de realităţi. Dar preferinţele publicului se îndreaptă spre muzica lirică, ceea ce se vede şi din orientarea programelor Filarmonicii spre uverturi, scene de balet, fragmente şi arii vocale cu acompaniament orchestral din opere.

Spectacolele muzicale cântate în româneşte au loc în clădirea Teatrului Naţional, inaugurat la 31 decembrie 1852. Mulţi bucureşteni au plâns când clădirea acestui templu de artă românească a fost prefăcută, la sfârşitul celui de al doilea război mondial, într-un morman de ruine. Erau acolo îngropate primele emoţii de artă din tinereţea multora, amintirea marilor premiere de piese româneşti, vibraţia vocii atâtor artişti din trecut. Bombele războiului mistuiseră graţioasa dă

Elena Teodorini, una din gloriile teatrului liric românesc dire albă a celui dintâi şi mai important dintre teatrele ţării.

În acest „templu al cultului artelor”, cum îl numea Cezar Bolliac, au jucat trupe de operă franceze şi italiene, însă datorită câtorva muzicieni animaţi de idealul creării operei româneşti, între care meritul de căpetenie este al lui George Stephănescu (1843 – 1920), fără a-l uita pe Eduard Wachmann, Teatrul cel Mare a devenit în scurt timp un adevărat teatru *naţional*.

Despre spectacolele lui muzicale a scris mult şi interesant Nicolae Filimon; el avea o cultură artistică de erudit pentru acele timpuri şi împrejurări, fiind primul nostru critic muzical în accepţia modernă a noţiunii. Adevărat că-i mai spunea orchestrei – *orchestru*, arpegiilor – *arpege*, arcuşurilor – *arcuşe*, însă asta să nu ne mire odată ce azi am început a le spune contrabaşilor – *contrabasuri*, oboilor – *oboaie*, iar flauţilor – *flaute*!

La teatrul *Bosel* de pe Podul Mogoşoaiei, iscusitul Filimon asistă la o mulţime de concerte şi recitaluri, despre care publică relatări însufleţite. E încântat la gândul că, în curând, românii vor avea şi ei o cultură muzicală proprie, teatru de operă şi „orchestruri" naţionale! În articolele sale, el încearcă unele fireşti raportări la relaţiile dintre muzică şi public, consemnând oscilaţiile gustului ascultătorilor şi făcând observaţii întemeiate. Mine dria lui după un concert reuşit, după debutul vreunui cântăreţ român, după prezentarea de compoziţii originale răsfrânge bucuria unei perioade de începuturi fericite, care vor da roade neaşteptate, deşi întârziate de împrejurări nefavorabile.

Cu toate împrejurările nefavorabile, câte momente înălţătoare a cunoscut Bucureştiul de altă dată! În bogata literatură consacrată trecutului capitalei noastre, muzica aduce mereu licăriri de lumină, adăugând trăsături neaşteptate cetăţii lui Bucur.

De la livezile Bănesei, la muchia de deal împădurit odinioară al Mitropoliei; prin casele unde domnişoarele luau lecţii de canto, harpă, chitară sau piano; în hanurile vremii, la al lui Manuc, al lui Filipescu, al Câmpinencei, al Costrişoarei şi-al lui Greceanu, unde tarafurile aduc melodii de joc şi doine „pline de tremurul lăcrimat al dorului"; prin micile săli de concert, unde au apărut mari muzicieni europeni – de la Franz Liszt la Johann Strauss şi de la Johannes Brahms la Adelina Patti – şi unde avea să audă Mihai Eminescu cel de al doilea *Concert* de Sarasate, care l-a impresionat în aşa măsură, încât capul îl mai durea şi ziua următoare, cum i-o destăinuia într-o scrisoare

Veronicăi Micle, muzica a avut la Bucureşti nu doar o funcţie estetică, dar ea a jucat şi un rol deosebit în formarea unei conştiinţe civice a populaţiei.

A fost o vreme când, la Bucureşti, cântecele nu încetau decât după ce ornicul cel mare de pe Turnul Colţei bătea orele zece, iar din ceardacul Palatului Domnesc iciolanul de serviciu striga cât îl ţinea gura:

— Să se facă linişte, Vodă se hodihneşte!

Să fi bănuit bucureştenii din acel veac demult apus, care a dat pe la sfârşitul lui câţiva mari cântăreţi lumii, că peste un secol şi jumătate ne vom mândri pe scenele de la noi şi pe cele străine cu o mulţime de voci alese?

Bucureşti, oraş al muzicii, a fost locul unde în acest secol au activat mulţi dintre compozitorii de seamă. Despre D.G. Kiriac, de pildă, Nicolae Iorga susţinea că audiţiile lui corale „au contribuit din plin la crearea noii civilizaţii naţionale moderne” a poporului nostru. Pe George Enescu, un mare scriitor îl socotea aproape la fel de „anonim” – în sensul nobil al noţiunii – ca oricare artist popular, nu doar datorită modestiei sale, ci şi datorită copleşitoarei puteri de comunicare a artei sale. Creaţia lui, culminând cu tragedia lirică *Oedipe*, este un emoţionant document al cugetării şi conştiinţei umane. Maestrul, care a cunoscut sentimentul adânc al solitudinii geniului, a cunoscut în egală măsură sentimentul generos al dăruirii de sine, al solidarităţii şi identificării cu neamul, cu epoca din care a făcut parte.

Şcoala românească de compoziţie, care numără azi creatori din trei generaţii – unii cu importante premii cucerite la concursuri internaţionale de la Roma, Geneva, Paris, Bruxelles, New York etc. – propune personalităţi cu profil variat. Ea a fost creată, după Enescu, de Dimitrie Cuclin, un mare simfonist, Mihail Jora, făuritorul liedului şi baletului românesc, Sabin V. Drăgoi, autorul primei drame muzicale autohtone, Marţian Negrea, un înzestrat valorificator al folclorului, Mihail Andricu, simfonist de puternică vervă, Zeno Vancea, muzician cu o vastă cultură, Paul Constantinescu, personalitate complex înzestrată, Ion

Dumitrescu, maestru al melosului de factură românească şi al energiilor etnice, Gheorghe Dumitrescu, prezenţă tutelară în creaţia de operă şi corală, Ion Chirescu, maestru al genului coral, Constantin Silvestri, căutător de noi modalităţi ale expresiei muzicale.

Muzica de joc şi de petrecere, cultivată de tarafuri în al XVIII-lea secol, aşa cum le cunoaştem din „Erotocritul lui Cornaro”, a urcat în veacul trecut şi pe scenele de varietăţi şi operetă. Întâi în grădina „lunion”, unde

I.D. Ionescu a făcut din cuplet o formă de critică şi protest social, apoi pe scena Naţionalului, unde vodevilurile, canţonetele şi comediile cu muzică au satisfăcut decenii la rând înclinaţia bucureştenilor spre Muza mai modestă a genului distractiv. În sfârşit, muzica zisă uşoară s-a stabilit pe scena de varietăţi şi operete a parcului Oteteleşeanu, unde una din piesele favorite ale publicului, executată ca uvertură sau ca interludiu, era valsul *Valurile Dunării* de I. Ivanovici. Abia se lăsa seara peste Bucureşti, că melodia legănată a acestui vals umplea văzduhul cu dulcea-i îmbiere la visare.

Dar adevărata muzică uşoară românească s-a ivit mai târziu, abia după 1918, odată cu Ionel Femic, autor de romanţe şi tangouri intrate în repertoriul de durată al genului; cu Ion Vasilescu, ale cărui cântece au avut o largă răspândire; cu Elly Roman, care a adaptat ritmuri de dans străine la intonaţiile cân-Haricleea Darcïés

tecelor noastre; cu Gherase Dendrino, care la teatrul de revistă „Cărăbuş” a imprimat melodiilor şale un suflu de poezie, înainte de a fi autorul operetelor *lăsaţi-mă să cânt* şi *Lysistrata*.

Se schimbă vremurile, se schimbă şi muzica!

De la lăutarii în caftane şi işlici din hanul lui Manuc şi de la tineretul care cânta acum un veac şi jumătate *Marsilieza pe* greceşte şi *Carmagnola* în franţuzeşte, până la extraordinara bogăţie artistică de azi, Bucureştiul a străbătut o cale pe care alte oraşe n-au parcurs-o decât în mai multe secole. Muzica a găsit aici un teren veşnic prielnic. Vasile Pârvan a rostit, de la înălţimea catedrei sale universitare, un minunat omagiu la adresa valorii de cunoaştere şi civilizare a artei sunetelor, spunând că *„fără muzică nu poţi înţelege nici poezia lui Hölderlin, nici ordinea supremă a* universului George Călinescu a rostit tot aici, patru decenii mai târziu, că *„muzica stârneşte gândurile în formă inefabilă, fiindcă ea este limbajul cel*

mai sublimat al spiritului omenesc

Că mitul lui Orfeu s-a născut pe aceste meleaguri ale bătrânului Danubiu pare s-o ateste şi profunda noastră dragoste de muzică, permanenta ei înflorire în Bucureştiul zilelor de azi.

IAŞI

„... A SOSIT TIMPUL SĂ ÎNVĂŢĂM ŞI MELODIILE ROMÂNEŞTI, PE LÂNGĂ CELE STRĂINE”.

GAVRIIL MU SICES CU

Cine nu s-a lăsat furat de farmecul Iaşilor?

Cine n-a auzit de faima „dulcelui târg”, cântat de poeţi, slăvit de artişti, îndrăgit de moldoveni şi nemoldoveni deopotrivă?

Mihail Sadoveanu, căruia localnicii nu i-au spus decât conu Mihai, l-a asemuit cu Florenţa. Şi n-a exagerat prea tare, de vreme ce pentru cultura românească oraşul acesta, cu o străveche universitate, are aceeaşi însemnătate ca şi cetatea lui Dante şi Machiavel pentru cea italiană. În vilele lui cu frontoane albe din parcuri şi livezi, în bojdeucile sale înecate în bălăria periferiilor au trăit mari cărturari ai noştri, visând la ce ar putea să fie cursul unei alte vieţi pentru popor, într-o lume a echităţii sociale, a progresului economic, a civilizaţiei moderne.

Pe caldarâmul străzilor ieşene au trecut Vasile Alecsandri şi Mihai Eminescu, Mihail Kogălniceanu şi Cos tache Negruzzi, Ion Creangă şi George Topârceanu, Barbu Lăutaru şi George Enescu. Umblau fericiţi şi şchiopi, cum scria un îndrăgostit de oraşul atâtor amintiri de artă şi literatură, cu un picior pe creasta bordurii trotuarului, iar cu altul pe fundul şanţului, fiindcă aspectul capitalei Moldovei a fost mult timp mai curând pitoresc decât urban. Primăvara şi toamna străzile se acopereau de o

clisă posomorâtă sub puhoiul ploilor, încât se puteau străbate doar în birje mărunte, cât nişte cutii, trase de căluţi rebegiţi, cu un fel de coviltire deasupra grabănului. Dar verile, sub cerul limpezit de nori, erau de-a dreptul fabuloase. Copoul se travestea într-o încântare pentru ochi; soarele se strecura cu gâlgâit aurit printre frunzele teilor şi castanilor, pe cărări se mlădiau graţioase jupâniţe strânse-n corseturi, iar fanfara militară cânta valsuri, marşuri, polci până seara târziu, când luna roşie se înălţa spre crucea cerului, ca un măr domnesc din livezile lui Vodă.

Însă vara nu ţinea mult şi laşul, răsărit pe şapte coline, la fel ca Florenţa, se cufunda în somnul hibernal al câmpiilor ninse. Oraşul aţipea sub pătura de zăpadă, la porţile greu ferecate ale protipendadei copiii de casă aprindeau felinare pâlpâitoare şi, pe parchetul saloanelor, clăpăiau uşor condurii cuconetului care, cu feţe de porumbiţe mirate, se titirea, odată cu începerea „sezonului”, pentru spectacolele de teatru, operă sau concerte. Rădvanele se încărcau de tineret şi cu boieri bărboşi, grăbiţi să se ţină în pas cu lumea apuseană.

Eşti cuprins de emoţie la gândul acelor oameni acoperiţi de pulberea vremii, care veneau la teatru sfioşi şi cutremuraţi până în adâncul sufletului. Emoţia e şi mai mare când desluşim, de peste veac, strigătul disperat al lui Constantin Bălănescu către domnitor: „Milostiviţi-vă şi ordonaţi să mi se elibereze subvenţia!” Fiindcă nu se putea face teatru, muzică, artă doar cu preţul biletelor de intrare la teatru, nici numai cu dania câtorva mecenaţi. Cu toate că pe frontispiciul ziarului „Românul” figura în anii Unirii mottoul: „Luminează-te şi vei fi!”, nu se înţelegea încă destul de clar ce înseamnă arta în viaţa unui popor, ce poate ea să adauge năzuinţelor lui de libertate şi progres.

Ca să te luminezi era nevoie, fireşte, de oameni şi instituţii întreţinute de obşte, de stat, de sacrificiile consimţite ale tuturor. În lipsa lor, laşul şi-a făurit singur teatrul şi muzica aflate la temelia culturii artistice româneşti moderne. Alecsandri, Kogălniceanu, Millo,

Asachi cu soţia sa, însufleţiţi de doctrinele iluministe şi de duhul revoluţiei franceze ce trecuse peste Europa, au conferit oraşului faima unui aşezământ de artă şi cultură.

În pensionul lui Stratilat se preda pianul la „nobile fete" încă de la începutul veacului trecut. În anul 1818 germanul Haase înfiinţase pe Uliţa Mare până şi o fabrică de piane, iar călătorul francez Lagarde auzise în 1821, în casa marelui logofăt Grigore, fete cântând la clavir şi harpă. Ele păreau să fie geloase, pe cât se pare, pe vâlva iscată cu talentul lor de Smaranda şaptesate şi Eufrosina Lăţescu, probabil primele pianiste de la noi. Ba, vornicul Tudorachi Burada preda în persoană chitara fetelor în căminul său de „nobile domnişoare".

Artiştii din întreaga Moldovă au fost mereu atraşi de Iaşi, unde simţeau că pot să devină cetăţeni ai Lumii. Ei s-au deprins repede cu lipsurile şi greutăţile vieţii de teatru, unii jucând în săli ce semănau mai curând a hambare, într-o arenă de circ, prin restaurantele hotelurilor sau chiar prin şuri, suferind de frig şi de foame, dar încălziţi necontenit de conştiinţa că au o sfântă menire de împlinit.

Fără această conştiinţă a unei misiuni, muzica naţională ar mai fi întârziat decenii lungi să se ivească. Idealul omului civilizat a fost, la Iaşi, ca şi de altminteri la Bucureşti, să asiste la reprezentaţiile de operă ale trupelor franceze, italiene şi germane. Numai ele se bucurau de subvenţia Primăriei; cea a primadonei germane Tereza Frisch a fost de o mie de galbeni pe an. Se pare că i-a slujit cu cinste, devreme ce a prezentat în 1842 nu mai puţin de douăzeci şi una de opere, între care *Norma*, *Elixirul dragostei*, *Lucia di Lammermoor*, *Wilhelm Tell* şi *Bal mascat*. Aglomeraţia boierimii şi, în curând, a negustorimii înstărite era mare la aceste spectacole. Lumea se îmbulzea la ele cu impresia de participare colectivă la bucuriile artei, dar obştea ieşeană nu avea acces, deocamdată, la ele.

Cine putea să plătească taxa de intrare, care se ridica la un galben sau doi la reprezentaţiile de operă, ca şi la concertele susţinute de soţii Molinari, cântăreţi vestiţi

pe tot continentul, de celebra cântăreaţă de curte Henriette Carl, de primadona Concetta Contino din Florenţa, de violonistul Tonini? Nimeni în afara protipendadei, a familiilor Balş, Cănănău, Bogdan, Mavrocordat şi altele, care au aplaudat în al patrulea deceniu operele *Somnambula*, *La dame blanche*, *Bărbierul din Sevilla*, *Fra Diavolo* şi *Zampa*, aduse de doi impresari francezi. Cu toată muzica străină şi în ciuda limbii franceze sau italiene în care se cântau operele, publicul simţea puterea emoţiei; se spune că în 1851, când primadona Laura Giordano a cântat o romanţă, în opera *Vestala* de Spontini, cu text românesc *„Ţară bună şi senină, eu din suflet te* iubească fost un ropot de aplauze şi o furtună de urale care au cutremurat sala.

Oamenilor „de jos” le-a rămas timp îndelungat drept consolare doar muzica lăutărească, prin grădinile de petrecere, unde strunele cântau de inimă albastră între gardurile de nuiele, iar pe sus treceau păsări de noapte:

Prinde lăuta de gât.

Trage-mi una de urât!

Lăutarii sunt semnalaţi de uricari şi cronici încă din timpul domniei lui Ştefan cel Mare. Stoica şi femeia lui, Neacşa, erau cunoscuţi prin anul 1500, însă lăuta la care au cântat a dispărut. Ea a fost descrisă amănunţit ca un fel de scripcă cu două sau trei strune, acţionate cu mâna dreaptă printr-o roată „ce sfârnâia pe coardi”, în timp ce cu mâna stângă lăutarul „călca cu degitili tonurile cântecului său”, sau – cum relatează un alt cronicar – „trăgea pe gâtul scrip cei”. I-a luat locul, cu încetul, vioara cu patru strune şi cobza. Cu ajutorul viorii se putea cânta orice, o horă de brâu, arcanaua, hărlăunca, la fel cu tot ce poporul cânta din bucium, cimpoi, fluier cu dop sau fără, caval, trişcă, tilincă, drâmbă, buhai, frunză, coajă de mesteacăn sau solz de peşte.

În al XVIII-lea secol, lăutarii ieşeni plăteau bir la locaşul vistieriei, cu toate că mai erau robi, însă se cunoştea de către stăpânire că au venituri. Locuiau în bojdeuci scunde în mahalaua Fricăului şi erau constituiţi în

breaslă. Starostele se numea Stan Barbu, zis şi Cobzariul, tatăl renumitului Barbu Lăutaru de mai târziu, transfigurat în conştiinţa posterităţii într-un fel de legendă. Cântecele lui de cobză erau vechi, ştiute numai de el. A fost el însuşi, din anul 1804, starostele lăutarilor ieşeni, cărora le-a adus prin talentul său, admirat până şi de Franz Liszt, un renume european.

La curţile boiereşti, unde Barbu Lăutarii cânta cu taraful său, veneau călători din Rusia, Austria, Germania, Franţa şi Anglia, pe care îi fascina cu arta sa. Mărturiile spun că cobza lui avea un sunet propriu. Învăţase să cânte din ea pe când, copil fiind, abia stătea în picioare. L-a cunoscut de timpuriu pe vestitul lăutar botoşănean Năstasă, de la care a învăţat cântecele ce evocau vitejia moldovenilor, luptele cu tătarii ale codrenilor din pădurile Chigheciului, pe haiducul Dragoş sau balada lui Mihu Copilu'. A ţinut isonul în strana bisericii din Zlataust, cântând, pe când nici tuleiele nu-i răsăriseră, la curtea logofătului Ghica. Cânta de zor nu numai cântece moldoveneşti, ci şi cadriluri, polci, mazurci şi valsuri, solicitate prin toate saloanele boiereşti. Altfel n-ar fi fost în stare să acompanieze reprezentaţiile teatrale, organizate de câteva ori pe an de şcoala lui Govadia şi Cuculi, avându-l animator artistic pe profesorul de limbă franceză Lincourt, cum aflăm din evocările lui Theodor Burada. El ni l-a descris pe vestitul lăutar purtând un anteriu larg, strâns la piept şi legat cu brâu lat, o căciulă din piele de miel, opinci în picioare.

Era bătrân, cu o barbă împărţită în două, dar cu ochii sclipind încă de inteligenţă şi voioşie, când l-a ascultat pe Liszt în trecere prin oraş şi i-a cântat, la rândul lui, uimindu-l pe marele muzician maghiar. Liszt s-a mirat, cu acel prilej, de felul cum erau trataţi lăutarii. Deşi ei se răscumpărau din robie când aveau cu ce, tot robi erau consideraţi de boieri. Lui Barbu Lăutaru îi aruncau bănuţi de aur în paharul cu vin, apoi îl îndemnau să bea, şi lăutarul sorbea vinul, dar reţinea galbenii în gură, de unde îi scotea unul câte unul, îi săruta cu evlavie, apoi şi-i vâra

în chimir.

Unde s-o fi întâmplat asta? în casele consulatului Austriei, la conacul lui Alecsandri de la Mirceşti, prin saloanele cu perdele de brocart veneţian ale Didiţei Mavrocordat sau ale lui Alecu Balş? Amănuntul nu a fost lămurit nici de anonimul cronicar francez al evenimentului, nici de Theodor Burada.

Se pare că *Rapsodia română pentru pian* de Franz Liszt, descoperită de Octavian Beu, se întemeiază pe motivele auzite de compozitor la Iaşi.

Cine mai neagă azi aportul lăutarilor la deşteptarea interesului tineretului ieşean pentru muzica românească? O romanţă cum a fost *Tu-mi ziceai odată*, era cu stăruinţă cerută şi cântată, ca şi jocurile naţionale, despre care diplomatul şi scriitorul german Kotzebue a lăsat o mărturie naivă, însă autentică, în romanul său „Laskar Viorescu", unde vorbeşte de marea iscusinţă a lăutarilor noştri şi de vioiciunea dansurilor iscate de muzica lor prin saloane. În piesa sa interpretată de Matei Millo, Vasile Alecsandri l-a trecut pe Barbu Lăutaru de-a dreptul în legendă.

La o asemenea piesă nu se mai potrivea acompaniamentul de muzică italiană sau germană, aşa că publicul a cerut muzică adecvată pieselor româneşti. A şi apărut într-un ziar, în anul Unirii, un articol care spunea că ascultătorii *„sunt sătui de valsurile lui Strauss, dovadă aplauzele frenetice ale publicului când doina jalnică are onoarea de a veni la rând"*.

Terenul pentru a îmbrăţişa arta naţională fusese preparat şi de osteneala compozitorului Alexandru Flechtenmacher. El e socotit un precursor şi primul compozitor de la noi stăpân pe o tehnică de creaţie, având un orizont intelectual în consonanţă cu epoca. Dacă opera sa nu a atins înălţimile la care aspira, temeiurile artei lui îşi aveau rădăcinile bine înfipte în prefacerile ce se anunţau în lumea românească. Dirijor al orchestrei Teatrului Naţional condus de Matei Millo, Flechtenmacher a colaborat la prezentarea cu muzică a vodevilurilor şi pieselor acestuia. Din partitura operetei *Baba Hârca*, care

i-a adus un renume pe deplin meritat printre contemporani, se desprinde silueta unui talent irosit.

Oricum, opereta românească se născuse, chiar dacă ea n-ar fi trebuit să fie domeniul cel mai firesc al unui compozitor chemat să săvârşească lucruri mai mari. Uvertura *Moldova* l-a impresionat în aşa măsură pe Liszt în turneul său ieşean, încât a improvizat la concertele sale pe câteva teme ale ei. Muzica lui Flechtenmacher compusă pentru piese de Alecsandri, Costache Negruzzi, Matei Millo nu aducea prea multe inovaţii, dar dovedea

— În pofida ecourilor de romanţă sau de muzică dansantă – invenţie melodică, profesionalism, sclipiri ce se detaşau pe neaşteptate din noianul de sunete. Avem de-a face cu un artist care tinde la altceva decât cei mai mulţi din contemporanii lui; deşi n-a izbutit să cunoască adevăratul folclor, principiile şi mijloacele investigării lui nefiind încă lămurite la data aceea, se gândeşte la obligaţia artiştilor de a restitui poporului ceea ce îi aparţine, aşadar muzica lui. El a trăit evenimentele paşoptiste prin muzică, scriind popularul-*Apel al moldovenilor din 1848*, după care a continuat să participe cu însufleţire la evenimentele înscrise în istoria României, cbmpunând în 1854 *Marşul voluntarilor*, *Cântul Unirii*, pe versurile lui Ştefanide* în sfârşit *Imnul pentru domnitorul Cuza* şi *Adio Moldovei*, Ultimul i-a fost inspirat de mutarea sa la Bucureşti, fiind alungat din Iaşi de persecuţia partidei separatiste.

— La Iaşi s-a văzut, îndată după Unirea Principatelor, că Flechtenmacher se aflase de partea cauzei poporului, încât ideile sale şi atitudinea pe care o adoptase nu mai puteau fi prilej de polemică. El n-a apucat însă să ia parte la inaugurarea din 1 octombrie 1860 a *Şcolii speciale de muzică şi declamaţiune*, creată de Kogălniceanu. Era continuarea, într-o formă nouă, a vechiului *Conservator filarmonic-dramatic*, ce luase fiinţă în 1836 la iniţiativa unor tineri „doritori de muzică”, în frunte cu Gheorghe Asachi. Lui i se datora şi cel dintâi spectacol de teatru în limba română jucat la Iaşi. Burada a fost de părere că

„străinii au avut prilejuiala de a judeca despre energia limbii noastre în declamaţie şi despre a ei armonie în cântece”.

Evenimentul consona cu idealurile «pocii, iar succesele obţinute de către elevii şcolii au dus la crearea unui adevărat conservator. Printre cei dintâi profesori ai lui au figurat artişti şi cărturari, ca Eduard Caudella, Gheorghe şi Theodor Burada, pianiştii Constantin Gros şi Winiarz.

Cum condiţiile politice din Principate dictau şi la Iaşi o viaţă artistică mai apropiată de preocupările majorităţii, cu ocazia spectacolului de adio al trupei italieneşti, în primăvara anului 1860, orchestra a executat şi *Uvertura de mare orchestră* a lui Gheorghe Burada, într-o tăcere reculeasă. Publicului i se rezervaseră de astă dată impresii şi emoţii pe care nu le mai încercase. El descoperea uimit că muzica poporului se poate transpune pe limba muzicii culte, ceea ce dovedea vitalitatea neamului şi posibilităţile sale de progres, în spiritul mai evoluat al ţărilor cu o veche tradiţie artistică.

De teatrul şi muzica de la Iaşi şi-a legat numele, în a doua jumătate a veacului trecut, şi Eduard Caudella (1841 – 1924), înzestrat cu ceea ce se chema pe vremea aceea „simţământul naţiunii”, compozitorul de o uimitoare siguranţă şi putere de muncă a înţeles prodigioasă noutate adusă de romantism în muzică, în manifestările publice, în viaţa de toate zilele.

Iată-l pe artistul ataşat de preocupările colective, punându-şi forţa de creaţie în slujba ţelurilor ţării sale! Vodevilurile, operetele şi operele compuse de el între anii 1872 – 1917 poartă titluri ca *Harţă Cratimă şi Răzeşul*, *Olteanca*, *Fata răzeşului*, *Hatmanul Baltag*, *Petru Rareş*, *Dorman sau Romanii şi Dacii*, *Traian şi Dochia*, dintre care unele reprezentate la Bucureşti. În ele sunt redate şi câteva din trăsăturile caracteristice poporului, cu o măiestrie care a provocat surpriza şi bucuria ascultătorilor.

Caudella şi-a publicat multe din cântece în editura librarului ieşean N. Cosma, al cărui birou se transformase

într-un loc de întâlnire al muzicienilor şi poeţilor. Dezbătând problemele artei, ei căutau să afle modalitatea nimerită de a face ca piesele lor să sune cât mai româneşte, aspect tratat de Theodor Burada în scrierile sale. Se înfiripa la Iaşi o nouă atitudine şi a cronicarilor, a ziariştilor culturali faţă de arta muzicală. Articolele din ziare şi reviste deşteaptă interesul pentru spectacole cu muzică, reprezentaţii lirice şi concerte vocale sau instrumentale. Gazetarii deprind notaţia spontană a impresiilor, pe care le exprimă alert şi atrăgător. Care critic muzical contemporan n-ar semna, cel mult cu revizuirea câtorva arhaisme, rândurile consacrate de Scudo artei interpretative a lui Caudella: *„... violonist al nobilei şcoli a marilor maeştri, sub degetele lui instrumentul ştie a da toate expresiunile, fără a înceta de a fi distins. Jocul său este larg, puternic şi strălucit, nu are nimic afectat. Urechea cea mai fină n-ar surprinde cea mai mică nesiguranţă de intonaţie* în sala de festivităţi a Conservatorului s-a anunţat, la începutul iernii pretimpurii a anului 1872, un concert al corului studenţesc, având în program piesele unui fost absolvent al institutului, întors de curând de la Petersburg. Săniile ce se îndreptau spre locul evenimentului trezeau cu felinarele lor vagi iluminări pe uliţele pustii. Clădirea Conservatorului se zărea de departe, pe o înălţime tăcută, unde stătea ca o corabie prinsă între gheţurile unei mări încremenite. Sala era însă bine încălzită şi de toată frumuseţea, cu stucaturile ei aurite, spre desfătarea publicului.

Compozitorul, o fiinţă nobilă şi atrăgătoare, apăru în faţa corului de tineri, spre a-şi convinge concetăţenii că se pricepea nu doar să stăpânească un ansamblu, ci şi să-şi încredinţeze portativului stările sufleteşti elevate, înveşmântate într-o armură românească. Cu ocazia acelui concert, care inaugura o rodnică activitate, publicul a învăţat numele lui Gavriil Musicescu (1847 – 1903). Între anii 1872 – 1903 se leagă de el una dintre cele mai înfloritoare perioade ale culturii corale la Iaşi.

Artistul acesta creator, interpret, pedagog, animator

cultural, folclorist şi publicist, a fost unul din muzicienii români care au deschis noi orizonturi, umplând cu roadele muncii lor vremea care îi produsese şi dând exemplu tineretului, căruia i-au insuflat idealuri patriotice, umanitariste, progresiste.

Musicescu, aşa cum a afirmat şi în scris, nu s-a îndoit nicio clipă de „frumuseţea, bogăţia şi puterea magică ce exercită cântecele poporului. Duioasele noastre melodii naţionale descriu cu culori vii blândeţea şi bunătatea caracterului poporului român. Şi dacă ţăranul român mai uită din năcazurile ce-ndură în luptele vieţii şi suportă cu bărbăţie nevoile ce-l apasă, apoi aceasta se datorează în cea mai mare parte influenţei duioaselor sale melodii, care-l mângâie în zilele grele şi-l înveselesc în cele bune. Cred dară că a sosit timpul să-nvăţăm şi melodiile româneşti, pe lângă cele străine

Cei ce voiau să-l întâlnească şi să-i ceară ceva lui Eduard Caudella, profesor, apoi director al Conservatorului, îl puteau găsi oricând în biroul său. Sălile de curs se aflau la etaj, iar lângă ele se găsea cabinetul maestrului. Acolo îşi chema studenţii şi tot acolo îi primea pe părinţii doritori să afle câte ceva despre progresul odraslelor.

Caudella era blând şi inspira simpatie, aşa că unii dintre vizitatorii aceştia trebuiau poftiţi cu vicleşuguri să-i părăsească biroul, pentru ca profesorul să-şi poată relua munca întreruptă.

Într-o dimineaţă din toamna anului 1886, un părinte şi-a adus fiul spre a fi ascultat de maestru, căci străinii ce-l auziseră cântând la vioara sa de trei-sferturi socoteau că este un copil deosebit de înzestrat.

Caudella nu şi-a putut stăpâni mirarea văzând că băiatul pe care tatăl său îl ţinea de mână nu avea mai mult de cinci ani, vârstă când arareori se vădesc răspicat înzestrările artistice. Dar de îndată ce pirpiriul prinse să cânte, maestrul fu cucerit de tonul sincer al viorii jucărie. Recunoscu posibilităţile ce i se ofereau unui asemenea talent şi dădu părintelui sfatul de a-şi duce fiul la Viena,

unde putea să urmeze studiul serios al instrumentului.

— Şi cum îl cheamă pe năpârstoc? vru să afle Caudella la despărţire.

— J or jac… Enescu – rosti tatăl.

— Voi ţine minte – au fost cuvintele de rămas bun ale lui Eduard Caudella. El avea să-l aplaude în curând pe tânărul George Enescu, devenit virtuoz al violinei, ba să şi colaboreze cu el în multe concerte ce le-a dat la Iaşi.

Tânărul George Enescu era un talent cu totul ieşit din comun. Cei ce-l auzeau, în scurtele vacanţe ale studiilor urmate mai întâi la Viena, apoi la Paris, îşi satisfăceau, lăudându-i măiestria, orgoliul naţional şi local: se nasc şi la noi oameni de seamă!

La 11 octombrie 1911, când Enescu a concertat la festivităţile aniversare ale Universităţii Mihăilene, alături de Dimitrie Dinicu, Géza de Kresz, Edgar dell'Orso şi tânăra Cella Delavrancea, Enescu nu era numai un artist perfect, ci şi un far pentru toţi muzicienii români. Vioara lui a însoţit calm şi senin anii primului război mondial, ai foametei şi epidemiilor din Moldova.

Câţi n-au ascuns într-un colţ de basma emoţia deşteptată de strunele lui Enescu! Şi câţi dintre răniţii din spitale n-au închis ochii, ca să păstreze sub pleoape silueta viorii lui, proiectată peste patul suferinţei lor ca o magică unealtă a însănătoşirii!

Prin prezenţa la Iaşi a lui George Enescu, Conservatorul a dobândit un prestigiu deosebit. Profesorii lui au învăţat de la Maestrul admirat să preţuiască mijloacele de expresie artistică ale poporului, să stăruiască asupra intonaţiei folclorice în creaţia cultă. În matca bătrână a acestei şcoli muzicale s-au format mulţi dintre muzicienii români din zilele noastre. Ei se numesc Constantin Bobescu, Dumitru Botez, Emanoil Elenescu, Mihail

George Enescu concertând la Iaşi

Jora, Vasile Popovici, Anatol Vieru, Alexandru Zirra. Puţini i-au mai apucat ca profesori pe Castaldi, Musicescu, Sofia Teodoreanu, Titus Cerne sau Mezzetti, dar toţi au avut prilejul de a se adăpa la izvoarele tradiţiei, pe care laşul a ocrotit-o cu gingăşie. Conservatorul se numără azi printre cele mai active instituţii de acest fel.

Acest dublu ideal se manifestă cu fermitate de către profesorii noului Conservator, care a instaurat la Iaşi un climat de seriozitate în jurul muzicii, colaborând cu Filarmonica pentru buna organizare anuală a „Săptămânii muzicii româneşti”. Este o manifestare complexă, de concerte vocale, corale, instrumentale şi simfonice, de colocvii pe temele muzicii româneşti, desfăşurată în atmosfera de spiritualitate caracteristică laşului.

Filarmonica „Moldova” este o mândrie a oraşului şi, totodată, o mândrie a artei muzicale interpretative din ţară. Are mobilitatea jmui ansamblu tânăr, care se lasă absorbit de muzică şi se interiorizează, folosindu-şi resursele în scopul realizării unor tălmăciri desăvârşite. În turneele întreprinse peste hotare, orchestra ieşeană a

oferit publicului străin, sub bagheta lui Ion Baciu, încă o imagine despre nivelul muzicii româneşti de azi.

Vocile înzestrate află întrebuinţarea cuvenită pe scena Operei din Iaşi. Între cele mai reuşite spectacole ale ieşinilor se află *Don Carlos* de Verdi, baletul *Romeo şi Julieta* de Prokofiev şi lucrări ale compozitorilor români. Ansamblul le-a asigurat tălmăciri inspirate, care au sporit pretenţiile publicului faţă de calitate. Spectacolele Operei nu sunt astfel doar momente de sărbătoare, ci şi o realitate prezentă în viaţa de toate zilele a populaţiei cu nimic mai prejos de literatură, de munca profesională, de preocupările cetăţeneşti, semne ale aceleiaşi seve creatoare din care răsare muzica, dorinţa de a-i descifra tâlcurile mai ascunse, în vederea îmbogăţirii existenţei omului contemporan.

CLUJ-NAPOCA

„OPERA NAŢIONALĂ ESTE UN FAR DE ÎNDRUMARE SPIRITUALĂ”.

D. POPOVICI-BAYREUTH

Un adevărat oraş al muzicii, ca puţine altele de pe continent: are două teatre de operă, trei teatre de stat, un conservator de muzică, un liceu de muzică, un excelent liceu de coregrafie, un ansamblu de cântece şi dansuri, un teatru al armatei, o Filarmonică de stat, câteva formaţii de muzică de cameră, un cvartet de coarde al filarmonicii… compozitori apreciaţi şi peste hotare.

— Din. 1964 există şi un festival anual, cu participări din ţară şi din lumea întreagă, „Toamna muzicală clujeană”. Cei ce au asistat la edoile de până acum ale acestei nobile mariifeötari prevăd oraşului ce-o găzduieşte o continuă ascensiune artistică.

Oraşul acesta nu doarme pe laurii unei glorii trecute.

Chiar cei ce-l văd prima oară îşi dau seama, după desfăşurarea impetuoasă a noilor cartiere de pe colinele din jur, că el trăieşte sub zodia febrilă a construcţiei. Din vechea înfăţişare n-au rămas decât piaţa centrală, labirintul de străduţe medievale din inima oraşului şi principalele artere de comunicaţie cu provincia. În clădirile însemnate de baroc cu amprenta lui fermecătoare descoperi, printre vase de faianţă, lămpi de bronz şi stampe decolorate, obiecte de muzeu, portrete de epocă, piese conservate de-a lungul vremii de dragostea pioasă pentru crâmpeiele de viaţă ale înaintaşilor.

Într-un interior bidermaier s-a păstrat afişul concertelor date de Johann Strauss-fiul în oraş la 1847. Pe peretele unui modest apartament din cartierul Donăt atârnă portrete cu iscălituri ale lui Iacob Mureşianu, George Dima, Guilelm Şorban. Într-un ungher plin cu cărţi şi note muzicale ale casei unui cărturar de pe strada Republicii am văzut fotografia cu autograf a lui Franz Liszt, care i-a delectat şi el pe clujeni cu arta sa în toamna târzie a anului 1846.

În anul trecerii lui Liszt pe meleagurile noastre, oraşul avea altă înfăţişare: dealul Feleacului mai era acoperit de păduri stufoase, spaţiosul centru de azi era strâns încă în cmgátoarea unor clădiri strâmbe şi peticite, Someşul avea şi el albia miloasă, malurile năpădite de păpuriş şi buruiană, iar acolo unde se înalţă Opera Română începeau grădinile şi livezile pierdute în desişul coastelor împădurite.

În ziarele de odinioară se află amănunte pitoreşti despre primirea ce i s-a făcut lui Franz Liszt la sosirea în oraş. Un alai de şase căleşti, trasă fiecare de câte patru bidivii, l-a întâmpinat pe artist la barieră. Urarea de bunvenit i-a făcut-o primarul înconjurat de notabilităţile urbei. De-a lungul căii Moţilor – pe unde pătrundeau în cetate muntenii mărunţi cu carele lor încărcate, sub coviltirele lor, cu linguri, fluiere, coveţi, ciubere şi alte obiecte meşteşugite de ei din lemn de brad – mulţimea îl aclama pe artist, aruncând sub roţile poştalionului său

ultimele crizanteme.

Artistul n-avea să uite spectacolul străzilor şi al covoarelor de flori strivite pe caldarâmul jilav de copitele cailor.

Seara, în sala mare a Redutei – căci alt local corespunzător nu exista încă la data aceea –, concertul lui Liszt a fost unul din primele evenimente de seamă al Clujului muzical. Asistenţa l-a ovaţionat îndelung pe pianist după fiecare piesă. Fanteziile pe teme din operele *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Wilhelm Tell* de Rossini, *Norma* şi *Puritanii de* Bellini, fragmentele din compoziţiile de Beethoven, variaţiunile pe liedurile *Regele Ielelor* şi *Păstrăvul* de Schubert au iscat admiraţia publicului.

Dar punctele culminante din programul bogat şi variat le-au constituit câteva valsuri, mazurci şi poloneze de Chopin. Un proprietar de herghelie de la Bonţida, care urmărea fascinat agitaţia degetelor maestrului pe claviatură, a exclamat în auzul tuturor:

— Mâinile lui Liszt sunt mai iuţi decât caii mei pursânge!

Exclamaţia trebuie să-i fi deconcertat pe adevăraţii iubitori ai muzicii aflaţi, în seara aceea de demult, la Redută, luminată, zice-se, de trei sute de luminări ocrotite sub mari globuri de sticlă.

Concertele şi spectacolele muzicale au însemnat pentru clujeni adevărate sărbători, cu amintirea cărora trăiau un lung şir de săptămâni sau chiar luni. Lumea le comenta, le analiza, evoca fiecare amănunt, descoperea retrospectiv detalii rămase nesesizate cu ocazia evenimentelor. Aşa s-a întâmplat nu numai cu venirea lui Liszt, ci un an mai târziu şi cu tânărul Johann Strauss, care s-a bucurat de o largă participare la concertele lui. Înghesuiţi câte doi pe un loc, spectatorii au cunoscut cu acel prilej beţia valsului vienez şi vraja artei lui Strauss-fiul; faima lui nu ajunsese încă până la Cluj, dar toţi ştiau ce este valsul. Impresarii îi oferiseră tânărului maestru un turneu la Berlin, Paris şi Londra, el optase însă pentru o serie de concerte în răsăritul continentului, probabil

fiindcă nu voia să-şi concureze părintele, cu care abia se împăcase după o ruptură în familie de lungă durată.

Ou invenţia sa melodică, cu nesecata fantezie ritmică a polcilor, valsurilor şi galopurilor proprii, dar îndeosebi prin arta sa violonistică, Strauss a cucerit publicul. Datorită tonului viorii, valsul – care subjugase jumătate de glob către mijlocul veacului trecut – i-a fermecat şi pe clujeni. *„Singure spătarele scaunelor ştiu ce agitaţiune au deşteptat în publicul nostru valsurile şi polcile domnului capelmaistru Johann Strauss-juniorf ca şi compoziţiunile de concert pe care ni le-a prezentat cu o artă fără cusur”*, scria un martor despre concert. În încheierea cronicii sale, el mărturisea că publicul s-a temut tot timpul cât a durat această muzică seducătoare că ea ar putea să ia prea curând sfârşit, iar vraja, pe care toţi o doreau să se prelungească dincolo de orice închipuire, se va destrăma înainte de vreme.

Interesul pentru muzică al clujenilor s-a datorat mult timp unei stări de spirit confuze, dominată de dorinţa de a ţine pas cu dezvoltarea vieţii artistice din oraşele mari ale Apusului. Se naviga încă fără busolă pe tărâm muzical. Liszt, Strauss, opera şi opereta prezentate de trupe ambulante erau primite cu aceeaşi însufleţire, de parcă ar fi fost de egală valoare.

În anul 1905, când la Sibiu se inaugurează Muzeul etnografic al „Astrei”, la Cluj o echipă de dansatori şi cântăreţi amatori în frumoase costume naţionale dă un spectacol de cântece şi jocuri populare româneşti în parcul orăşenesc, sub patronajul Casinei Române.

În decorul castanilor înfloriţi erau înviate ecouri din adâncul vremii; spectatorii români şi maghiari, între care se afla şi compozitorul Farkas Ödön, directorul Conservatorului de muzică, asistau la una din manifestările culturale semnificative pentru evoluţia artistică a românilor transilvăneni, care au descoperit şi ştiu să preţuiască folclorul, o inepuizabilă sursă a conştiinţei de neam.

Conştiinţa aceasta a grăbit înfiinţarea, în 1919, a

celei dintâi Opere Române de stat în ţara noastră.

Energic, animat de proiecte îndrăzneţe, Tiberiu Brediceanu a obţinut, în calitatea sa de director al artelor în resortul cultelor şi instrucţiunii publice din Consiliul Dirigent Român de la Sibiu, aprobarea pentru înfiinţarea unui Teatru Naţional şi a unei Opere Naţionale la Cluj.

Elaborarea proiectului de organizare şi funcţionare a Operei i-a fost încredinţată tenorului şi regizorului Constantin Pavel, care activase timp de un deceniu în trupele lirice din fosta monarhie.

Fin şi nervos, de o sensibilitate tipic romantică, Constantin Pavel era, de fapt, singurul capabil la data aceea de a întocmi un „elaborat" detailat al structurii instituţiei. Tiberiu Brediceanu l-a expediat îndată la Bucureşti, ca să angajeze personalul artistic necesar. Pavel sosi însă cu întârziere în capitală, unde se constituise în septembrie 1919 o societate lirică, în scopul creării unui teatru de operă permanent. Cântăreţii cei mai buni şi cei mai mulţi dintre instrumentiştii orchestrei conduse de Dimitrie Dinicu nu mai erau liberi. Priceput şi răbdător, Constantin Pavel a aflat totuşi câteva elemente de valoare, ca Elena Roman, Anastasia Dicescu, Alma Trentini-Olteanu, Grigore Teodorescu, I. Costescu-Duca, Ion Tămăşescu şi Rudolf Steiner. Li se adăugau vreo treizeci de corişti şi achiziţiile făcute în Transilvania, printre care mezzosoprana Lia Pop, baritonul Ionel Crişianu, maestrul de cor Hermann Klee.

„Suntem la secerişul trofeelor şi nu ne putem opri" y îi însufleţea Tiberiu Brediceanu pe primii artişti lirici stabiliţi în oraş, cărora încerca să le afle locuinţe şi să le asigure condiţii de muncă optime, ceea ce în condiţiile date nu era uşor. A fost angajat un dirijor italian renumit, Egisto Tango, fost prim-dirijor al Operei din Budapesta. Au fost angajaţi instrumentişti experimentaţi din Austria şi Cehoslovacia, ceea ce a făcut posibilă începerea repetiţiilor în vederea prezentării operelor *Aida* şi *Traviata*.

După demisia lui Pavel, Tiberiu Brediceanu l-a invitat

la conducerea tinerei instituţii pe baritonul wagnerian Dimitrie Popovici-Bayreuth, pe atunci director al Conservatorului bucureştean. La începutul lunii martie 1920, câteva ziare s-au grăbit să insinueze că proiectata inaugurare cu *Aida* a primei stagiuni româneşti într-un teatru stabil din centrul Transilvaniei se amână fără dată. Chiar în acele zile a acceptat Dimitrie Popovici-Bayreuth numirea sa ca director al Operei din Cluj.

Era într-o dimineaţă de duminică, pe la mijlocul lunii aprilie. Soarele intra pe toate ferestrele teatrului, pe a cărui scenă angajaţii aşteptau prezentarea noului director. El sosi însoţit de Tiberiu Brediceanu (1877 – 1988), care trebuia să-l instaleze, şi de George Dima (1847 – 1925), directorul Conservatorului şi membru în comitetul de direcţie al Operei.

După ce Brediceanu îl prezentă, Popovicibayreuth îşi prinse pince-nez-ul la rădăcina nasului şi vorbi:

„Ne aflăm pe scena primei Opere Naţionale din ţara întregită. Aş dori să socotiţi scândurile de sub noi un fel de punte de corabie. Marea este agitată, drumul nostru e presărat cu multe primejdii. Ca să ajungem la ţelul ce-l urmărim este nevoie de disciplina mateloţilor: fiecare la locul său ascultă comanda căpitanului. Să nu vă închipuiţi că lucrul acesta este greu: ajunge să iubiţi arta. Trebuie ca flacăra ei să nu se stingă şi să nu vi se aştearnă nicicând nepăsarea peste suflet. Publicul aşteaptă de la noi să-l facem să creadă în puterea muzicii de a înălţa simţirea şi gândirea. Ca să reuşim, trebuie să credem noi înşine în puterea artei. Şi putem crede, căci ţara de azi nu este numai opera ostaşilor şi-a oamenilor politici, dar este şi opera artiştilor români, care au semănat în suflete sămânţa încrederii în viitorul neamului. Idealul a fost înfăptuit, de încrederea în viitor avem însă nevoie şi pe mai departe. Dacă nu vom uita asta, Opera Naţională va fi ceea ce trebuie să fie: nu o instituţie distractivă doar, ci şi una de cultură, un far de îndrumare al spiritului”.

După ce glasul său s-a stins, orchestra a intonat prima parte a uverturii la opera *Tannhäuser*. Wolfram von

Eschenbach, nobilul cavaler din legendă, nu murise de tot: în picioare, pe scenă, între Tiberiu Brediceanu şi George Dima, obrajii îi ardeau ca bătuţi de viscolul unui răsărit de soare.

În serile de 13 şi 14 mai 1920, publicul clujean a umplut sala teatrului, unde a asistat la primele concerte simfonice ale orchestrei Operei Naţionale. În cele două seri s-au cântat *Simfonia a V-a* de Beethoven, *Idila „Siegfried"* de Wagner, poemul simfonic *Vltava* de Smetana, uvertura *Leonora III* de Beethoven, *Simfonia nr.* 5 de Dvõrák şi poemul simfonic *Tasso* de Liszt. Concertele au fost urmate, la 25 mai, de inaugurarea festivă a activităţii Operei Române. S-a prezentat – în ciuda pronosticurilor pesimiste ale presei – *Aida*. La pupitru se afla dirijorul sibian Alfred Novák, iar direcţia de scenă o semna Constantin Pavel. Corul fusese instruit de Hermann Klee, rolurile fiind cântate de Sterian Mandy (Regele Egiptului), Lia Pop (Amneris), Elena Roman (Aida), Constantin Pavel (Radames), Rudolf Steiner (Ramfis), Grigore Teodorescu (Amonasro), Lelia Popovici (Marea preoteasă), Andrei Ştefănescu (Un sol) şi Tacia Fulda (prima balerină).

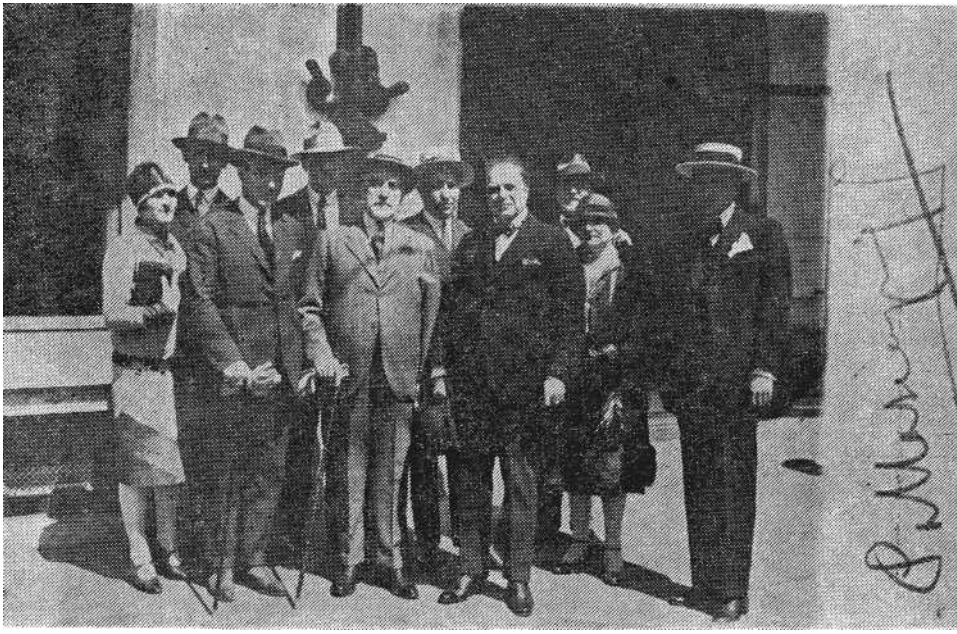
Cu glasul înecat de emoţie, Tiberiu Brediceanu a adresat publicului, înainte de ridicarea cortinei, o alocuţiune festivă:

„După multe greutăţi, pe care în clipele acestea le dăm uitării, deschidem azi prima Operă Naţională a României. Pentru provincia noastră, opera nu este o raritate. Dacă alţii o au mai de mult ca instituţie stabilă, am avut-o şi noi, înjghebată de societăţile noastre de muzică şi cântări. În domeniul operei şi-al operetei prezentate în limba română avem chiar mica noastră tradiţie. A fost, aşadar, o chestiune de onoare şi de prestigiu ca, ajungând popor liber şi stăpânitor de ţară, să întemeiem şi să susţinem un teatru de operă permanent. Nu aspectul distractiv ci, înainte de toate, crearea unei serioase şcoli de artă ne-a îndemnat să luptăm pentru înfiinţarea acestei opere. Programul nostru nu este ca,

printr-o mulţime de piese pregătite la repezeală, să ademenim lumea la reprezentaţii. Scopul nostru este ca, la început, prin mai puţine piese, dar înscenate la un nivel cât mai înalt, să formăm, pe de o parte, un repertoriu solid, pe de altă parte să creştem o generaţie de buni artişti şi un public înţelegător de artă, aşa cum se cuvine să aibă un neam care se respectă şi ţine să fie respectat de alţii. Un astfel de institut de artă, o asemenea şcoală nu mai poate fi considerată un lux, fiindcă ea este o necesitate de ordin cultural”.

Ovaţiile au durat minute lungi: în sală, oamenii se îmbrăţişau şi plângeau de bucurie.

Iz



Pietro Mascagni, Ia Cluj, în 1927 (Fotografie cu autograf primită de autor de la compozitor)

George Enescu concertând la Cluj

Au fost grele începuturile Operei Române din Cluj. Nu erau bani, nu erau oameni destui, nu era o clădire proprie, căci mult timp direcţiunea Teatrului Naţional a revendicat sala numai pentru spectacolele dramatice. Era, în schimb, tendinţa guvernanţilor de a neglija cu desăvârşire sectorul artistic în provincie, urmărind concentrarea forţelor de valoare în capitală.

Legea pentru înfiinţarea Operelor Române de stat din Bucureşti şi Cluj s-a promulgat abia în iulie 1931. Nici acest act de guvernământ n-a scutit instituţia de dificultăţile ce păreau de neînvins. După prima mare reducere în 1923 a subvenţiei bugetare, guvernul a încetat să mai facă plăţi Operei Clujene. Popovici-Bayreuth a conceput un manifest, pe care l-a difuzat în mii de exemplare, cu lozinca: *Păstraţi-ne Opera*!

Reacţia opiniei publice a fost de astă dată violentă, indignarea ei s-a manifestat vi jelios: cu toate acestea, nu se ştie ce se alegea de Operă dacă în fruntea ei nu se afla în momentele critice Dimitrie Popovici-Bayreuth. El plecă

la Bucureşti., unde bătu la uşa birourilor ministeriale, căutând oameni înţelegători pentru nevoile materiale ale tinerei instituţii.

Opera Română a fost înzestrată cu un repertoriu reprezentativ pentru oricare teatru liric modern. Între 1920 – 1927, anul morţii neaşteptate a lui Popovici-Bayreuth, el a pus în scenă cinci opere de Verdi, trei de Puccini, câte una de Mascagni şi Leoncavallo, şase opere franceze, patru de Wagner, *Fidelio* de Beethoven, *Tiefland* de d'Albert, *Regina din Saba* de Goldmark, *Zina păpuşilor* de Bayer şi trei lucrări de compozitori români: *Luceafărul* de Nicolae Bretan, *Făt-Frumos* de Hermann Klee şi *Seara mare* de Tiberiu Brediceanu.

Dorind să contribuie la crearea unor lucrări originale de valoare, Popovici-Bayreuth a lansat invitaţii de colaborare tuturor compozitorilor noştri. Prin corespondentul ziarului „Rampa" i-a anunţat că deschide larg porţile *„pentru creaţiunile româneşti, dar unde ne sunt compozitorii? Ei se mărginesc numai la creaţii simfonice. Aşteptăm o dată o operă românească bine închegată, pentru o seară întreagă, care să rămână pe afiş un an întreg, în toată ţara, şi să treacă* chiar hotarele…"

Directorul acesta, artist el însuşi, şi-a iubit colaboratorii, pe care căuta să-i ajute, să le fie de folos, să-i scutească de neajunsurile unui început plin de greutăţi. Lăuda puţin şi cu stângăcie, pronunţând sentinţe fără greş. La o repetiţie cu *Olandezul zburător*, l-a oprit pe baritonul Nicolae Soculschi, spunându-i:

— Nu uita că în spatele dumitale nu se află decoruri de mucava şi nici zidurile unui teatru, ci marea nemărginită. Trebuie să înfrunţi cu glasul acustica înfricoşătoare a oceanului, iar cu gestul – nemărginirea mării. Ai încetat să mai fi cântăreţ; acum eşti un erou al lui Wagner, un om mai viu şi mai adevărat decât cei ce te vor asculta din sală.

La câteva luni după moartea lui Dimitrie Popovici-Bayreuth, un american în vizită la Cluj a declarat, după câteva reprezentaţii ale Operei Române: *„Nici într-un oraş*

american n-am văzut spectacole mai bune, cu un ansamblu atât de excelent, cu solişti care să pună atâta suflet şi grijă în tot ce cântă spre a se apropia de desăvârşire”. Se minuna că află într-un oraş de provincie o instituţie de artă de cel mai înalt nivel, fără să ştie cât îi datora ea lui Dimitrie Popovici-Bayreuth, a cărui memorie o perpetuează azi o sală de repetiţii din clădirea Operei Române.

După dispariţia, în 1925, a lui George Dima, conducerea Conservatorului de muzică şi artă

Traian Grozăvescu în „Paiaţe”, la Opera Română din Cluj

dramatică a fost încredinţată compozitorului Augustin Bena. Temperament dinamic, el a adunat în jurul lui mult tineret, cu care a alcătuit un cor mixt, a reorganizat un alt cor clujean mai vechi şi a dat numeroase concerte. A fost şi promotorul înfiinţării unei orchestre

simfonice. împreună cu scriitorul Victor Papilian, devenit şi el director al Teatrului şi Operei, a militat – alături de cântăreaţa Veturia Ghibu, dirijorul Jean Bobescu şi pianista Ana Voileanu – pentru îmbogăţirea vieţii muzicale locale. Astfel, a luat fiinţă, în 1926, Filarmonica „Ardealul”.

La 30 mai 1928, pe scena Operei – la un an după premiera ei absolută din capitală – s-a prezentat *Năpasta* de Sabin Drăgoi. Reluarea clujeană s-a bucurat de o distribuţie excepţională, în frunte cu soprana Aca de Barbu şi basul Constantin Ujeicu, sub bagheta lui Jean Bobescu şi în regia lui Constantin Pavel. O altă operă originală, de astă dată în premieră absolută, a fost prezentată în anii prefacerilor epocale de după 23 August 1944. Era *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu, pe libretul lui Victor Eftimiu. În aceeaşi perioadă s-a prezentat la Opera Maghiară de Stat *Bărik Băn* de Erkel, o lucrare de valoare a muzicii lirice maghiare din veacul trecut. Ansamblul maghiar s-a achitat strălucit de sarcina dificilă a tălmăcirii partiturii.

Trecut şi prezent acţionează neîntrerupt asupra gustului artistic al publicului clujean, care a avut prilejul de a urmări în ultimele decenii spectacole lirice, concerte simfonice şi recitaluri la un nivel tot mai ridicat. Timpul lucrează de astă dată pentru noi, de când el a fost supus voinţei noastre de a construi o lume plină de cântece şi bucurie.

PRAGA

„CEHUL ESTE NAPOLITANUL GERMANIEI”.

LORENZO DA PONTE

„Viena, Mil\mul, Praga, în aceste oraşe se cântă cea mai nobilă muzică în zilele noastre”.

Sunt rânduri scrise de poetul austriac Grillparzer,

care a vizitat către mijlocul secolului trecut Praga. A rămas uimit de frumuseţea în plină toamnă a oraşului de pe Vltava, de bogăţiile artistice îngrămădite în reşedinţa regilor cehi de odinioară. A avut senzaţia că, prin ceaţa de octombrie, e urmărit peste tot de naiul unui faun şi că în toate statuile pragheze răsună cântecul lui ispititor. Parcurile de un verde tandru, străvechile ziduri coclite, străzile şi hudiţele hăulind de ecouri, turlele şi acoperişurile scânteind la soare al u strecurat în sufletul poetului un sentiment de melancolie.

Este aşa-zisa „melancolie slavă”, struna aceea adâncă, împletită dintr-o profundă gingăşie şi din apriga voinţă de a strânge la piept lumea toată, care vibrează în muzica multor compozitori cehi ai timpurilor mai noi, de la Bedrich Smetana (1824 – 1884) şi Antonin Dvôrák (1841 – 1904), la Léos Janacek (1854 – 1928) şi Bohuslav Martinu (1890 – 1959).

Nicăieri melancolia aceasta nu este mai captivantă şi nu tălmăceşte mai elocvent sufletul ceh ca în muzica lui Dvorăk, întemeietorul şcolii naţionale de compoziţie. Imaginaţia lui, bogată ca un codru fără margini peste care plutesc păsări cu aripile muiate în azur, cântă vraja câmpiilor şi a pădurilor morave, farmecul grădinilor pragheze unde statuile se lasă orbite de muşchi şi înlănţuite de iederă, nevoia sufletului omenesc de a descoperi miracole până şi într-un pom, într-o floare de castan, în sclipirile fugare din ochii unei trecătoare. S-a spus despre compoziţiile lui Dvõrák că sunt nişte basme, cu frământări de gânduri, cu frânturi de vise, cu duioşia de-o clipă a aducerilor aminte.

Mozart scria de la Praga unuia din libretiştii săi că află în cântec împlinirea a tot ce visează, că muzica este un fel de poveste fără sfârşit, care înfrumuseţează nebănuit viaţa.

Era vară şi la vila Bertramka, dintr-o suburbie a oraşului, frunzişul intrase pe ferestrele încăperii unde Wolfgang Amadeo scria ultimele pagini ale operei sale *Don Giovanni*. Ea s-a prezentat pe scena teatrului din Praga, pe

atunci proprietate a contelui Nostiz, un mecena cu punga strânsă, dar cu o largă înţelegere pentru artă. Unsprezece ani mai târziu, teatrul acesta a fost cumpărat de stat, devenind teatrul oficial al ţării. Sala bogat ornamentată, cu stucatură aurie şi mari candelabre din cristal de Boemia, a fost martora multor evenimente de seamă; niciodată însă n-a cunoscut clipe mai înălţătoare ca în seara de 19 octombrie 1787. Se spune că, înainte cu o oră de premiera lui *Don Giovanni*, copiştii nu terminaseră de extras toate ştimele uverturii. Mozart o compusese în ajun, lucrând până după miezul nopţii, în timp ce Costanze, soţia lui, îi povestea istorioare galante, chipurile ca să-i ţină de urât.

Antonin Dvořák

Cehii au îndrăgit în aşa măsură *Don Giovanni*, încât l-au identificat în cele din urmă cu oraşul lor „de aur”. Pe lângă interpretarea de o înaltă ţinută a operei, ei au conceput după al doilea război mondial şi o versiune cinematografică a operei, difuzată pe tot continentul.

Publicul a avut prilejul să admire, pe lângă muzica lui Mozart, arhitectura gotică şi barocă a unui oraş plin de palate, scări, grădini şi balcoane, de pe terasa cărora cuprinzi cu ochii zvelta unduire de turle, ziduri şi poduri istorice, până la marginea zării.

La Praga, oraşul lui Iaroslav Haşek, oraş al umorului alimentat de dragostea de viaţă a unui popor care are pe vioara lui intimă destule strune şi pentru veselie, s-a închegat pe încetul o tradiţie locală a interpretării rolului lui Leporello. Înfăţişarea, pe care artiştii cehi o împrumută acestui personaj comic din opera lui Mozart, este a târgoveţului mucalit înrudit cu bravul soldat Şveik. Dar tălmăcirea muzicală de o nobilă siguranţă, fără devieri de la spiritul partiturii, nu lasă îndoială asupra faptului că muzicanţii praghezi cunosc temeinic stilul mozartian.

Estetica şi muzicologia au încercat să explice ce anume este un *stil*, din ce constă înţelegerea pentru felul de a simţi şi de a cânta al unei epoci anumite, al unui anumit autor. Stilul lui Mozart a găsit la Praga, de aproape două sute de ani, interpreţi vocali şi instrumentali de faimă mondială, datorită nu doar muzicalităţii artiştilor cehi, ci şi datorită dragostei nutrite de praghezi faţă de compozitorul austriac.

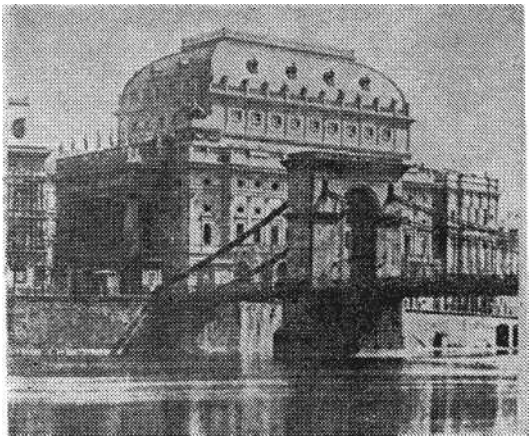
Lorenzo da Ponte, libretist al lui Mozart, era de părerea că fiecare popor are calităţi particulare, iar marea calitate a cehilor ar fi muzicalitatea. „Cehul – constata da Ponte – este napolitanul Germaniei. El trăieşte prin auz şi se îmbată de sunete. „Don Giovanni” a ajuns atât de popular la Praga, încât a trebuit tradus textul, pentru ca melomanii – şi sunt mulţi – să poată cânta ei înşişi ariile lor favorite în limba proprie. Cehul sesizează spontan marile şi savantele frumuseţi ale muzicii „încât judecăţile lui nu dau greş niciodată”.

Mozart împărtăşea opinia libretistului său în ce priveşte geniul muzical al cehilor. A îndrăgit Praga, unde a petrecut câteva din cele mai însorite clipe din puţinele hărăzite lui de destin într-o scurtă viaţă plină de agitaţie. Despre *Don Giovanni*, compus la solicitarea teatrului din

Praga, compozitorul spunea, cu modestie, că a scris opera *„numai pe seama dragilor mei praghezi, ca* şi *pentru propria-mi* plăcere Praghezii au făcut în adevăr din prezentarea ei, ca şi din interpretarea celorlalte opere şi simfonii mozartiene, un adevărat Cult. Un prestigiu meritat a dobândit Orchestra filarmonică cehă prin interpretarea *Simfoniei nr. 38 în Re*. Cunoscută şi sub denumirea de „Simfonia praghezǎ”, ea a fost compusă de Mozart în 1786 şi s-a cântat întâia oară la Praga.

Dirijorul Karel Ancerl tălmăcea într-un mod cu totul personal această simfonie, prin care izbutea să dezvăluie personalitatea unică a lui Mozart. Instrumentele cu coarde erau încărcate de bogate sugestii lirice, încât, ascultându-le, te întrebai dacă a trăit vreodată muzician mai diafan, mai imaculat, ca Wolfgang Amadeus Mozart?

Praga este şi azi plină de amintirea lui. În Mala Strana, de pildă – vechiul oraş zidit în evul mediu – mai există casa în care compozitorul a locuit în 1787. Există şi hanul de altă dată, Nova Hospoda, unde Mozart a fost găzduit cu ocazia primului său voiaj în capitala cehă. În încăperea de la primul etaj venea zilnic harpistul Josef Häuser, un desăvârşit maestru al instrumentului său, spre a-i cânta musafirului pasaje din *Nunta lui Figaro*. Există până şi biserica pe a cărei orgă compozitorul obişnuia să preludeze, improvizând motive noi în după-amiezile de vară când grădinile din jur prindeau să se umple de umbra toamnei apropiate.



Teatrul Naţional din Praga

Tot în Mala Strana, pe strada Lizeńska, într-un lung şir de case pierdute în anonimatul unui stil identic, poate fi văzut hotelul unde Mozart a petrecut în 1789 câteva săptămâni, iar Beethoven a locuit, şase ani mai târziu, în aceeaşi încăpere.

Nu ai nevoie de prea multă imaginaţie spre a-ţi da seama de atracţia exercitată de Praga asupra unuia dintre cei mai mari compozitori ai tuturor timpurilor. Oraşul era plin de muzicieni excelenţi, avea un teatru cu artişti lirici cultivaţi, orchestra ei era completă, capabilă să execute cele mai complicate piese muzicale la prima vedere. Erau în acelaşi timp cartiere medievale, care trezeau în călătorii străini senzaţia adâncimii în timp. Casele cu porţi boltite şi hăulitoare, ferestrele oblonite cu feronerie savantă, morile primitive din suburbii, micile canale de apă ca ale Veneţiei – mai sumbre şi mai brumoase, dar nu mai puţin fermecătoare – sugerau o atmosferă greu de definit. Pe uliţele întortocheate, străjuite de felinare stinghere, prin ale căror case iscodiseră cândva taina pietrei filosofale alchimiştii de altă dată, intrai ziua în amiaza mare ca într-un amurg alpin. Poate că în timp ce hoinărea prin cartierele cu patină istorică, Mozart se afunda cu gândul într-un vis al său, pe când zidurile sumbre îi vorbeau pe limba tainică a muzicii. El a mai îndrăgit la Praga veselia

petrecerilor şi serbărilor populare; trompetele şi tromboanele răsunau la fel de voioase cel mult la Viena; alămurile se aflau într-o atât de mare stimă la Praga, încât au ajuns să fie folosite până şi în teatrele de păpuşi, unde îi încântă până azi pe spectatorii mici şi mari, aşa cum l-au încântat cândva pe Mozart.

Ascultând fanfarele, care învie parcurile şi grădinile publice când dă frunza-n tei, înţelegi câtă sete de viaţă pulsează în rumoarea de iarmaroc a alămurilor, cât este de optimistă populaţia acestui oraş, care – după opere, simfonii şi cvartete – se lasă răpită de sprinteneala unui marş sau de legănarea unui vals.

Din rândurile oamenilor simpli, din casa unui modest hangiu s-a ridicat şi Bedrich Smetana, cel care le-a dăruit cehilor o muzică proprie, patetică şi viguroasă, melancolică şi răscolitoare. În ea prind glas păsările pădurilor din Boemia şi Moravia, murmurul apelor bătute de soare ale Vltavei. Poemele lui simfonice sunt grandioase evocări de natură, scene de idilă rustică sau de intimitate rurală, cufundări în legendele şi istoria naţională.

Praga lui Mozart şi a simfoniilor germane avea să dobândească, odată cu apariţia lui Smetana şi Dvorăk, o faimă muzicală sporită, de pe urma unei lungi pleiade de compozitori şi artişti interpreţi, care au cântat într-un fel nou şi cu o rară putere de evocare belşugul de simţire al oamenilor, dorinţa lor de fericire.

Prin ei, ritmul dansurilor slave a pătruns în sălile de concert, ducând ecoul şcolii muzicale cehe în lumea întreagă. Ea conferă prestigiu şi festivalului anual „Primăvară la Praga”, care are adepţi pe tot globul şi, firește, la noi în ţară, căci – deşi izvorâtă din vechile tradiţii muzicale ale oraşului – este deosebit de accesibilă la noutate.

BUDAPESTA

„RĂSARE LUNA, CAVALERUL NOPŢII…

PETÖFI

La coborârea în Gara de Est – în plin oraş, la mai puţin de zece minute de centru – te întâmpină străzi şi bulevarde largr cu forfotă de maşini/ tramvaie şi pietoni, ca, dintr-odată, când te aştepţi mai puţin, dintre faţadele gălbui şi cafenii ale palatelor cu portaluri grandioase să se ivească Dunărea, cu podurile ei ce duc la imensa cocoaşă a unei coline coafate de vegetaţie. Colina aceasta este vechiul oraş Buda* cu grădini, garduri de tufe şi vile năpăditè de iederă, cu urmele zidurilor restaurate ale cetăţii şi cu reşedinţa crailor de odinioară, cu arbori plantaţi de-a lungul străzilor căţărate printre case tăcute către culme, de unde zările se văd limpezi până departe, în timp ce Pesta, oraşul mai nou, rămâne jos, prelins pe cele două maluri ale Dunării. În unda ei se oglindeşte Parlamentul, clădire inspirată de omonimu-i londonez.

Crescută mai mult în climatul austriac decât în spiritul culturii germane propriu-zise – cu care ungurii nu s-au conciliat niciodată de bunăvoie, de unde apoi şi năzuinţa lor de a reproduce, cu câteva note inedite, arhitectura Vienei –, Budapesta s-a ivit sub semnul unui gust modern al urbanisticii. Bulevardele ei circulare străbat centrul ca nişte inele savant împletite, întretăiate de pieţe şi străzi drepte, străjuite de clădiri solide. Pe alocuri, clădirile poartă urme ale secesiunii, sugerând opulenţa burgheziei de la începutul secolului, care încerca să ţină pasul cu moda schimbătoare.

Dacă ungurii au urmărit să facă din capitala lor o a doua Vienă, lucrul acesta „nu le-a reuşit” pe deplin, odată ce – datorită pe de-o parte Dunării, pe de altă parte unui dozaj înţelept al arhitecturii – oraşul a ieşit mai frumos aproape decât modelul. Adaptarea într-un mod personal a curentelor de idei şi de stiluri europene este de altfel o mai veche preocupare a artiştilor maghiari, încununată deseori de neaşteptate izbânzi.

Există un timbru specific al vieţii în frumosul oraş de pe Dunăre, plin de lumină şi yoioşie. El explică într-o oarecare măsură fascinaţia exercitată asüpră străinilor încă de pe când Buda şi Pesta, unificate administrativ abia în 1873, erau oraşe de sine stătătoare, izolate săptămâni la rând pe timp de iarnă, când bacurile nu circulau pe fluviul plin de zăpoare sau când apele se umflau de pe urma ploilor de primăvară.

Primul pod, copodoperă de graţie şi ingeniozitate, opera unui inginer englez care l-a suspendat pe lanţuri de la un ţărm la altul, a fost dat în folosinţă în 1849, după numeroase peripeţii ale armatelor regulate şi ale trupelor revoluţionare.

Pesta şi Buda aveau de pe atunci renumele unor localităţi agreabile, ba chiar pe acela al unor staţiuni balneare, datorită izvoarelor termale. Apele lor au fost apreciate şi de turci, care au făcut din Buda, timp de un veac şi jumătate, un punct de reazim al strategiei lor continentale şi o reşedinţă a jocului lor aspirând la înfeudarea popoarelor din răsăritul şi centrul Europei.

Oraş de răspântie la confluenţa culturii germano-austriece cu lumea slavă şi românească, cei ce călătoreau de către apus înspre răsărit sau din răsărit spre apus treceau de obicei prin Pesta; hanurile ei au purtat timp îndelungat denumiri elocvente, ca bunăoară „La drumeţul sleit”, „Odihna călătorilor”, „La vadul diligenţelor”, „Popas de drum” şi altele la fel.

Atracţia escapadelor nocturne prin Buda rămânea, în ciuda unor tentaţii culinare, taraful. Muzica lăutarilor se revărsa din belşug peste ascultători, deşteptând uimire, admiraţie, emoţie. În afara ciardaşurilor sprintene, ei cântau o mulţime de *haligató* („de ascultat”), cântece lirice în formă de lied mic. Ele au alimentat în public, prin versurile lor, sentimentul patriotic. Ca realizare artistică s-au situat însă – cu prea puţine excepţii – la periferia muzicii. Auditorii neavizaţi le-au confundat cu muzica populară, deşi erau o născocire a lăutarilor urbani. Astfel se explică, apoi, că ele s-au bucurat de atenţia unor

compozitori de seamă, ca Liszt şi Brahms, care au cunoscut cântecele şi dansurile poporului maghiar îndeosebi prin intermediul tarafurilor lăutăreşti.

Se poate ca aceste cântece orăşeneşti, difuzate în lume de un şir întreg de primaşi celebri, să fi avut calitatea simplităţii şi a cantabilităţii. Ele au fost în schimb lipsite de vreo originalitate, încât au dus curând la clişee, la formule repetate până la saturaţie, din care se părea că nu va fi nicio ieşire…

Ceea ce i-a captivat în mod deosebit pe străinii veniţi să cunoască Pesta – în afara pitoreştii aşezări a oraşului şi a temperamentului prodigios al lăutarilor – a fost capacitatea; de însufleţire a publicului maghiar.

Hecţor Berlioz îi scria unui prieten în Franţa că Pesta este „un mare oraş austriac situat în mijlocul Ungariei”. Era prost dispus, se pare, datorită voiajului din cale-afară de anevoios, şi era nemulţumit că Dunărea se înfăşoară zilnic în ceaţă, „ca zeii lui Homer”. Oricât de nemulţumit să fi fost însă din pricina-negurii şi a călătoriei obositoare, avea să-şi uite curând necazurile, din cauza altora mult mai grave. Orchestra ce i se pusese la dispoziţie pentru concertele de la Teatrul Naţional era prea redusă ca număr, astfel că a încercat s-o completeze cu câţiva instrumentişti de la teatrul german din oraş. Mare i-a fost mirarea când, în oraşul „austriac”, s-a lovit de interdicţia categorică a apariţiei instrumentiştilor nemţi într-un teatru unguresc. A fost nevoit, aşadar, să facă apel la societatea filarmonică din Pesta, de unde a primit o duzină de violonişti buni.

Când publicul află că Berlioz prelucrase în finalul părţii a doua din *Damnaţiunea lui Faust* „Marşul lui Rákóczi” dădu buzna la concert într-o frenezie de nedescris.

„După un semnal de trompetă, în ritmul primelor măsuri ale melodiei – avea să relateze compozitorul în *Memorii* – tema apare în piano, la flaute şi clarinete, acompaniate de coardele pizzicato. În diirsul acêstei introduceri neaşteptate, publicul rămase deocamdată tăcut

şi liniştit; când însă fragmentele temei reveniră, în formă de fugă şi într-un lung crescendo, întrerupte de bubuiturile surde şi depărtate, ca de tun, ale tobei mari, sala prinse să clocotească într-un vuiet greu de imaginat, iar când orchestra se dezlănţui parcă într-o sălbatică încăierare, cu un fortissimo mult timp reţinut, pereţii au fost cutremuraţi de urale şi de tropote nemaiauzite, iar îndârjirea înăbuşită a acestor suflete învolburate ţâşni într-un iureş, care mă făcu să tremur de spaimă. Îmi simţeam părul măciucă din pricina groazei ce mă copleşise şi, de la măsura aceea fatală, mi-am luat rămas bun de la finalul compoziţiei mele, odată ce vijelia din orchestră n-a mai fost în stare să se ia la trântă cu explozia unui asemenea vulcan de patimi. Violenţa lui era cu neputinţă de stăvilit. Am fost nevoit să reiau totul de la capăt şi, a doua oară, publicul s-a stăpânit doar cu mare greutate, ca să asculte câteva măsuri din *Coda*. Făcusem bine că lăsasem *Rákóczi Induló* – acesta este titlul în limba maghiară – la sfârşitul concertului, căci tot ce ar mai fi urmat după el s-ar fi pierdut fără urmă. Începând din seara aceea, Rákóczi Induló a fost cântat în toate concertele mele şi de fiecare dată cu acelaşi efect. Am fost nevoit chiar, ca la plecarea mea din oraş, să las manuscrisul marşului meu în posesia primăriei din Pesta, fiindcă ea voia să-l păstreze ca amintire. Abia după o lună, pe când mă aflam la Breslau, am primit o copie a lui. Marşul se cântă de atunci, în Ungaria, cu prilejul tuturor marilor evenimente publice…”

Muzica şi teatrul au fost, de la începutul veacului trecut, preocupări dominante la Pesta. Publicul a avut acolo o vocaţie constantă pentru spectacole şi concerte, pentru pitorescul serbărilor populare şi întrunirile de societate. Teatrul Naţional a fost fondat în 1830, dar activitatea lui avea să înceapă şase ani mai târziu. Õ operă maghiară se prezentase însă cu mult înainte, la 1793; era *Prinţul Pikkó şi Iulia Pierzsi* de Iosif Chudy. Dar spectacolele lirice s-au inaugurat abia după zidirea noului teatru, cu *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, cântat de artişti maghiari acompaniaţi de o orchestră locală. Timp de o

jumătate de veac, scena aceasta a găzduit ansamblurile de operă ungureşti, până când în 1884 Opera Maghiară, construită de arhitectul Miklós Ybl, a fost dată în folosinţă. Sala era luminată de o lustră cu cinci sute de flăcări de alcool şi de douăsprezece candelabre mai mici. În 1895, când s-a introdus lumina electrică, Opera avea nu numai. un public numeros, ci şi primele lucrări originale.

Cea dintâi operă maghiară – în sensul modern al noţiunii – prezentată încă pe scena Teatrului Naţional a fost *Maria Bátori* de Ferenc Erkel (1800 – 1893). Pe vremea aceea, compozitorul era directorul muzical al teatrului, bun pianist, dirijor şi animator al artei naţionale. El a compus, pe versurile lui Kölesey, muzica Imnului ţării sale. Dacă primele lui lucrări mai vădeau influenţe germane şi italiene, cele de mai târziu, ca *László Hunyadi*, în 1844, şi *Bank Bdn*, în 1861 – fără să se detaşeze de romantismul german – au folosit primele intonaţii populare în muzica lirică maghiară. Erkel, care s-a stins la adânci bătrâneţi, auzise în copilărie un argat cântând o melodie populară; melodia a rămas întipărită în memoria lui, îndemnându-l să caute, să studieze şi să prelucreze folclorul naţional.

„Ce te faci cu metronomul când asculţi cum cântă ţăranii? s-a întrebat el la maturitate, după ce se familiarizase cu asimetria şi mişcarea rubato a muzicii populare. Dai cu el de pământ, apoi cânţi cum îţi dă ghies inima. Iată ce am învăţat de la argatul analfabet auzit în copilărie!”

Datorită lui Erkel, muzicienii din Ungaria şi-au dat seama că există un întreg univers de artă populară, cu legile şi intuiţiile sale fundamentale, a căror cunoaştere poate duce la o ieşire din vetust şi stereotip.

Pentru ca această ieşire să se producă în muzica maghiară a secolului nostru a fost nevoie însă de activitatea lui Zoltán Kodály şi Béla Bartók.

Kodály (1882 – 1967) a îndrăgit muzica din tinereţe, dar s-a pregătit iniţial pentru cariera de filolog. A cunoscut ţara sa încremenită într-o stare de sumbră înapoiere şi

lipsită de vreun orizont, aspectele şi consecinţele exploatării poporului de către marii moşieri. A ajuns de timpuriu la concluzia că artiştii trebuie să atragă atenţia opiniei publice asupra ţărănimii sărace, în care stăruiau amintirile trecutului mai depărtat. După absolvirea compoziţiei la conservator, acest mare artist şi luptător a fost până la sfârşitul vieţii un detector de frumuseţi ignorate. El visa emanciparea poporului de sub tutela claselor stăpânitoare, un vis pe care Ungaria l-a înfăptuit abia după nenumăratele vicisitudini ale celui de al doilea război mondial. S-a spus că activitatea lui de folclorist, compozitor, pedagog şi animator echivalează cu aceea a unui colectiv întreg, datorită muncii sale de o uimitoare bogăţie şi diversitate, datorită asociaţiilor revelatoare descoperite de el în folclorul maghiar, datorită felului cum a impus o nouă considerarea a muzicii şi poeziei ţărăneşti.

În perioada dictaturii proletariatului de după primul război mondial, Kodály a fost directorul adjunct al Conservatorului din Budapesta şi a luat parte activă la reorganizarea instituţiilor artistice din ţară, fapt pentru care a avut de suferit şicane din partea regimului horthyst. împreună cu Bartók, el a fost preocupat de raporturile artistului cu timpul său, cu poporul, cu aspiraţiile lui. A fost astfel un educator şi îndrumător de opinie publică, şi nu doar pe tărâm muzical şi artistic. Cântecele sale pe teme folclorice şi, adeseori, pe texte populare autentice au pregătit gustul pentru o artă muzicală naţională. A lăsat o operă imensă, muzicală, etnomuzicologică, pedagogică, filologică şi istorică, ajungând un mentor de prestigiu internaţional al muzicienilor ţării sale.

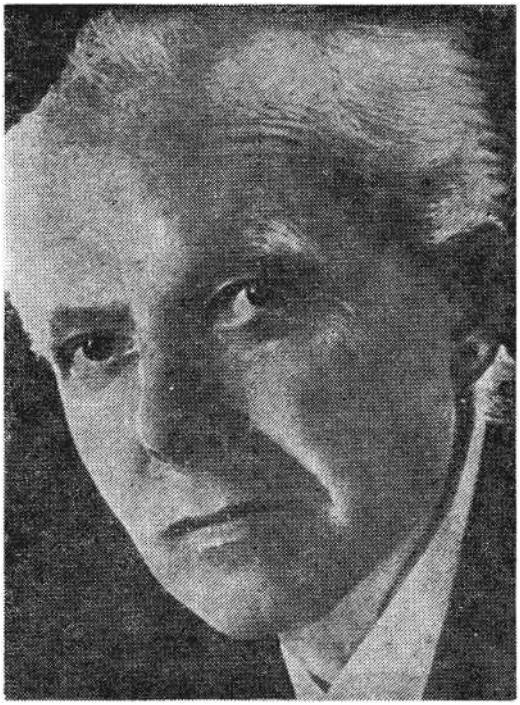
Nimeni, în afara lui Bartók, n-a făcut mai mult decât Kodály pentru situarea muzicii maghiare în atenţia opiniei mondiale.

La Muzeul Naţional din Budapesta am văzut, în 1967, o expoziţie memorială dedicată lui Liszt şi Bartók. Fusese organizată din tezaurul de manuscrise, partituri, afişe, portrete, corespondenţă al Conservatorului şi din piesele Arhivei „Bartók”, creată în 1961. Conservatorul acesta a

fost fondat de însuşi Liszt, în 1875. Liszt s-a născut în 1811 la Dobor ja şi, în ciuda vieţii sale semănând cu a păsărilor migratoare, s-a înapoiat mereu la Pesta, unde concertase încă din 1823, de pe când nu avea decât doisprezece ani şi nu vorbea încă limba maghiară. În sala respectivă mai cântaseră Haydn şi Beethoven.

Fost-a Liszt cu adevărat pianistul neegalat de altul înaintea lui şi după el? Trebuie să dăm crezare contemporanilor săi, care i-au admirat tehnica desăvârşită, velocitatea uimitoare şi cuprinderea aproape a întregii claviaturi cu cele două mâini? Oricum, publicul de acum un secol şi mai bine a cunoscut nu numai fraza frumoasă şi expresivă sau dezlănţuirile vijelioase ale acestui vraci al sunetelor, ci şi tensiunea muzicii, în stare să electrizeze pe oricine şi să isce în ascultători viziuni nebănuite. Liszt a fost de altfel primul care a sugerat prin arta sa ideea monumentalului ce se poate realiza cu ajutorul clapelor pianului, ideea caracteristică vremii când a trăit.

Era firesc ca Liszt să contribuie la animarea vieţii muzicale a Pestei, unde sala de concerte a Redutei se inaugurase în 1823 de Johann Strauss-tatăl şi capela sa vieneză. O asociaţie muzicală, cu orchestră, cor şi şcoală de muzică proprii, activa încă din 1836, ca din 1853 să existe şi o Societate filarmonică subvenţionată de guvern. Erau în oraş tradiţii artistice şi mai vechi, odată ce, sub Matei Corvin, curtea răsuna de concertele muzicanţilor italieni aduşi de regina Beatrix, care fusese eleva lui Tinctoris, ba până şi Willaert petrecuse acolo câtva timp, la invitaţia ungurilor iubitori de muzică mai aleasă decât aceea a lăutarilor.



Béla Bartók

La Budapesta asculţi vuietul iernatic al Dunării, ca s-o priveşti cu plăcere în anotimpurile calde, toamna îndeosebi, când apele ei duc devale frunzele culese din platanii insulei Margareta, sau în nopţile de vară, de pe Bastionul Pescarilor, când în fluviu se reflectă luminile oraşului.

A scris şi Bartók (1881 – 1945), încă în copilărie, o compoziţie, fascinat de fluviul pe care îl cunoscuse la Bratislava, fiindcă la Budapesta a ajuns abia mai târziu, după terminarea şcolii urmate la Sânnicolaul-Mare, Oradea şi Bistriţa. Compoziţia şi-a intitulat-o *Valurile Dunării*, fără să ştie că mai există o piesă cu acelaşi titlu, din 1880, a românului I. Ivanovici. Dar Bartók nu aspira la celebritatea unui vals, ci la cu totul altceva: el se gândea să înlocuiască procedeele învechite ale muzicii romantice cu altele noi. A avut de străbătut în acest scop un drum anevoios, dar a ajuns în cele din urmă la impunerea

concepţiilor sale despre artă.

Bartók a cercetat stăruitor folclorul maghiar şi al altor popoare, printre care, cu cea mai curată dragoste, cel al poporului român. Cântecele noastre din Bihor, Maramureş şi Hunedoara par să fi făcut asupra lui o adâncă impresie. Din contactul cu satele şi cu ţăranii români a dobândit o viziune mai profundă asupra muzicii şi vieţii. A fost stimulat în activitatea sa nu atât de perspectiva succesului, cât de dorinţa de a da o nouă orientare muzicii culte maghiare, făcând accesibil folclorul popoarelor din răsăritul Europei publicului de concerte din lumea întreagă.

La răscrucea secolului, Bartók a avut intuiţia declinului societăţii în mijlocul căreia trăia, a multor stiluri de artă degradate şi banalizate prin abuz. Cu o rară putere de intuiţie şi adaptare, el a pătruns psihologia ţărănilor, spre a-i înţelege, deoarece numai în felul acesta putea să desluşească structura şi conţinutul poetic al cântecelor populare. În felul acesta a izbutit să transpună spiritul folclorului în limbajul artei universale.

Viaţa lui Bartók are ceva din măreţia anticilor: nicio clipă irosită cu zădărnicii. În noianul evenimentelor şi în ambianţa mediului în care trăia, el a fost absorbit în întregime de muzică şi îndeosebi de munca sa de etnomuzicolog. Şi-a pus la dispoziţia muzicii fiinţa întreagă, cu o dăruire totală. Cultura muzicală şi experienţa vastă i-au îngăduit să abordeze genuri muzicale diferite, deşi a creat mereu în condiţii neprielnice concentrării presupuse de o astfel de muncă.

Compozitorul n-a mai apucat să-şi audă ultimele lucrări, terminate pe patul de suferinţă într-un spital din New York. Emigrase din Ungaria alungat de fascism. „Atâta timp cât vreo stradă sau vreo piaţă din ţara mea va purta numele odioşilor dictatori fascişti, să nu se denumească după mine nici stradă, nici instituţie şi nici vreo tablă memorială să nu se dezvelească pe vreo clădire în memoria mea”, a scris el cu puţin înainte de sfârşit.

Pe tărâm muzical, Budapesta a avut de-a lungul

vremii şi mari cântăreţi de renume mondial, ca Maria Németh, Ferenc Székelyhídi, Sándor Svéd, Kálmán Pataki, Erszi Sándor, Mária Basilides; a avut virtuozi ai instrumentelor de concert, că Joachim, Hubay, David Popper, Dohnányi, Vecsey, Szigeţi, Telmányi; a avut dirijori vestiţi, ca Nikisch, Emil Lichtenberg, Márkus, Fleischer, Komor; a avut un *Cvartet maghiar*, creat în 1936, în frunte cu remarcabilul violonist István Vegh, care a repurtat sucese pe tot globul; are azi zece mari ansambluri corale, dintre care corul „Palestrina", datând din 1916, cultivă oratoriul, în timp ce acela al Filarmonicii Naţionale prezintă lucrări ale compozitorilor contemporani şi moderni maghiari, ca Bartók, Kodály, Bárdos, Sugár, Szabó, Farkas, Szelény.

Noul cămin al artiştilor şi al instituţiilor artistice se află într-o clădire modernă din piaţa Vörösmarty. E o clădire în care ascensoarele gesticulează zi şi noapte, iar geamurile belgiene sunt îndreptate către orizonturile pustei nu prea depărtate. Acolo l-am cunoscut mai de aproape pe cel mai mare dirijor de azi al Ungariei, János Ferenesik, ca şi pe alţi muzicieni maghiari. Ferenesik îşi începe repetiţiile şi concertele cu lungi meditaţii în cabina sa sau recitând partiturile pe care le ştie de altfel pe din afară. Este atât de viu la pupitru, de parcă el singur ar fi întreaga orchestră şi prin mintea, gesturile, mimica lui ar trece fluidul sonor al tuturor instrumentelor.

Budapesta trebuie văzută şi noaptea, spre a putea fi gustată în întregime. Peisajele ei urbane capătă atunci noi dimensiuni prin presărarea geometrică a luminilor. În bătaia lor, vechile clădiri au reflexe de pergament. Fostul Palat şi Bastionul Pescarilor, cu mult alb şi cenuşiu pe zidurile cu creneluri medievale, par atunci un decor de operă pentru un grandios spectacol în aer liber.

Oraşul a avut mult de suferit la sfârşitul ultimului război, dar şi-a refăcut repede moralul şi şi-a reluat locul printre centrele artei şi turismului. Muzica se află în centrul atracţiilor Budapestei; după renovarea Operei de Stat şi a Teatrului „Erkel", a fost restaurat şi Teatrul de

operetă. Redeschiderea lui în 1971 a însemnat o sărbătoare a muzicii vesele şi sentimentale a lui Emerich Kálmán, fiindcă s-a prezentat *Silvia*. Dar a fost şi prilej de sărbătorire a unei mari artiste, Hanna Honthy, care cânta şi dansa cu o uluitoare vioiciune la o vârstă când femeile împletesc cel mult ciorapi şi şaluri de lână pentru nepoţel.

După spectacol, sub lumina felinarelor, în timp ce lumea furnica pe trotuare şi maşinile îşi croiau anevoie drum prin mulţimea ce se revărsa din teatru, un scriitor maghiar mi-a spus:

— Muzica din operete este pentru noi un fel de gargară a urechii; după Kálmán, Lehár sau Oscar Strauss ţi-e dor dintr-odată de Brahms, de Mahler, de Bruckner. Pe cei care în seara asta au ovaţionat-o pe Honthy ai să-i întâlneşti mâine la Operă, poimâine la un recital al pianistei noastre Annie Fischer, sau la vreun concert dirijat de György Lehel, la fel de însufleţiţi, la fel de cunoscători ai celor mai neînsemnate nuanţe în tălmăcirea muzicii maeştrilor…

LENINGRAD

„ŞI IATĂ TÂNĂRUL ORAŞ.
A NORDULUI MINUNĂŢIE:
DIN ÎNTUNERIC DE PĂDURI.
DIN SMÂRCURI RECI, CU ABURI SURI, SE-NALŢĂ MÂNDRA-I SEMEŢIE…”

PUŞKIN

Puţine oraşe au avut de-a lungul vremii mai multe denumiri ca Leningradul. Construit de ţarul Petru I acum trei secole, pe o sută de ostroave şi canale tăiate în bălţile şi bălăriile de pe ţărmul finie al Mării Baltice, i s-a spus la început Sankt Petersburg, apoi Petrograd, în sfârşit Petrogradul roşu, ca după Marea Revoluţie din Octombrie

numele lui să devină Leningrad.

Ca un vis au trecut veacurile, povesteşte Alexei Tolstoi, Petersburgul de la capătul lumii visând slavă şi putere. Prokofiev l-a cântat pe Alexandr Nevski, care a zdrobit în bătăliile de pe malurile Nevei pe cavalerii teutoni şi pe alţi invadatori, iar Puşkin i-a închinat versuri ce fac parte din tezaurul liricii ruse. A fost supranumit „paznic al coastei baltice”, „perlă a Nordului”, „cetatea Călăreţului de aramă”, „o încântare încremenită”, ca mai nou să fie pomenit în lumea întreagă ca „oraşul erou”, care a ţinut piept aproape doi ani asediului armatelor naziste.

Tudor Arghezi, care a văzut Leningradul într-o zi cu soarele învăluit în ceaţă, l-a asemuit cu „un salon de frumuseţi sub cerul liber”. Alţii îl socotesc un oraş al muzicii, fiindcă au căutat şi au aflat într-însul muzica, oaspe îndrăgit acolo încă din 1700, şi nu numai în bisericile de pe cheiurile Nevei sau prin grădinile plutind în aburi viorii, ci şi prin teatrele curţii imperiale sau în cele publice, pe străzi, prin parcurile desprimăvărate, la petrecerile populare din toate timpurile şi anotimpurile.

Întâlneşti la Leningrad de-a lungul nenumăratelor canale amintirile lăsate de artiştii pentru care oraşul a fost o ideală reşedinţă a muzelor. Pe cheiuri s-au plimbat Puşkin, Turgheniev, Tolstoi, Nekrasov şi Lenin, în fortăreaţa Petropavlovsk au fost întemniţaţi Radiscev, Dostoievski, Cernîşevski, Gorki şi mulţi alţii, aici a înflorit pictura de şevalet în secolul al optsprezecelea. Trebuie să te opreşti la fiecare pod şi palat, fiindcă toate îţi evocă imensa diversitate şi opulenţă a vieţii artistice şi literare din fosta reşedinţă a ţarilor şi a marii aristocraţii ruse.

Primele lăcaşuri de anvergură ale muzicii au fost catedrala Kazan, unde a cântat până la Revoluţie corul de curte, transferat în 1713 de ţarul Petru de la Moscova şi devenit Corul Academic din Leningrad; apoi catedrala mănăstirii Smolnîi, unul din cele mai frumoase monumente baroce din acest oraş al barocului rus, şi catedrala Sfântului Isachie, construită între 1817 – 1857 de francezul Montferrand, în care încap douăsprezece mii de

oameni. Coloanele ei de marmură sunt admirate de toţi cei ce iubesc graţia înfrăţită cu vigoarea, liniile arhitecturii zvelte susţinute de putere şi măreţie.

În turlele bisericilor răsărite pe cheiurile de granit ale Ne vei, între palatele şi pieţele construite de arhitecţii străini, în bogata vegetaţie a grădinilor de un verde crud, acoperite de rouă până la ceasul amiezii, clopotele intonau în dimineţile limpezi de vară adevărate „simfonii de bronz”, cum spunea Turgheniev. Poate ca Serghei Rahmaninov (1873 – 1943) a voit să le redea glasul, aşa cum l-a cunoscut în tinereţea sa petrecută în Petersburgul de odinioară, într-o casă modestă de pe strada Serihaia, într-o compoziţie a sa pentru piane intitulată *Clopotele*.

O fiinţă interesantă acest Rahmaninov, tipică lumii snoabe şi infatuate din fosta capitală a Rusiei, unde aristocraţia şi burghezia căţărată, datorită banilor, pe cele mai înalte culmi îi protejau pe artişti şi întreţineau relaţii de prietenie cu ei... Marile ducese, principesele şi alte doamne din protipendadă nu se sfiau să facă din muzicienii sărbătoriţi victime ale capriciilor lor sentimentale. Rahmaninov însă a rezistat tentaţiilor de tot felul, spre a-şi păstra libertatea şi izolarea necesară studiului şi creaţiei, ceea ce a urzit apoi un văl de mister în jurul lui, văl care a dăinuit chiar şi în California, unde a murit în 1943 lá vârsta de şaptezeci de ani.

Aşa cum Petersburgul s-a născut din voinţa unui suveran, dintr-o luptă crâncenă cu apele şi cu inerţia omenească, cu smârcurile şi cu vegetaţia sălbatică a pădurilor din jur, arta şi muzica s-au ivit aici datorită dorinţei de progres şi setei de cultură a câtorva generaţii de oameni excepţionali. Niciun alt oraş n-a atras mai mult pe scriitorii şi poeţii ruşi ca Petersburgul şi nicăieri operele de artă nu s-au îngrămădit în număr mai mare, ieşite parcă din negurile perlate ale septentrionului – „ca o iubită de giulgiuri”, după metafora lui Gogol –, din adierile codrilor adânci, în a căror linişte profundă păsările intonau concerte fermecătoare, ca şi din truda, lacrimile, măruntele bucurii umile ale mujicilor.

La Petersburg înţelegi că nu doar Petru cel Mare a fost luptător pentru progresul poporului său, nu doar Kutuzov arăta cu mâna întinsă spre duşmanul ce se chema adeseori – pe lângă agresorul din afară – ignoranţa, obscurantismul, mizeria dinlăuntru. Poeţii, muzicanţii şi artiştii din Petersburgul de odinioară au ştiut cu toţii că bătălia păcii şi a abundenţei se câştigă prin munca lor zi de zi, prin instituţiile de artă şi cultură întemeiate în imensa împărăţie. Astfel au răsărit, între braţele Ne vei peste care se arcuiesc punţile şi podurile zvelte – vreo şase sute la număr – ornate cu lei, păsări, grifoni şi alte figuri din piatră, frontoanele, colonadele, arcadele, capitelurile, frizele, reliefurile şi sculpturile, Cheiul Palatelor, Bursa devenită Muzeul Marinei Militare, Teatrul Ermitaj, Amiralitatea, Palatul Tavrieeski, unde aveau loc concerte din primii ani ai secolului al

XVIII-lea, Muzeul Rus de lângă Piaţa Artelor, Palatul de iarnă, operă a arhitectului italian Rastrelli, transformat în celebrul Muzeu Ermitaj, în ale cărui galerii sunt expuse opere ale celor mai de seamă pictori ai lumii, de la clasici la romantici, de la prerafaeliţi la Matisse, Picasso, Bracque, Miro şi Chagall. Ansamblul de edificii destinate artei şi ştiinţei a fost conceput şi construit la începutul veacului trecut de arhitectul Rossi, italian şi el. Minunatul teatru de dramă „Puşkin” este opera aceluiaşi arhitect, trezind uimirea şi ad

— Niraţia printr-o particulară nobleţe a liniilor. pe scena lui s-au prezentat spectacole de neuitat cu piese de scriitori ruşi şi străini; acolo am ascultat, într-un început de iarnă pretimpurie, când peste Perspectiva Nevski ceaţa stăruia nemişcată, Corul de copii din Leningrad, ale căror voci fragede păreau că urcă, în spirale imaculate, către ninsoarea feerică a nopţilor paralelei 60°.

Repertoriul concertului dat de acest cor era alcătuit nu numai din piese de compozitori sovietici de azi, ci şi din madrigale, fragmente din operele maeştrilor clasici şi romantici din Occident, coruri din operele italieneşti, cele care s-au cântat de către trupele călătoare ale artiştilor

Italiei, îndeosebi de Cimarosa, Rossini, Verdi, Donizetti. În secolul trecut au cântat acolo câţiva dintre marii artişti lirici români, ca Hariclea Dardée şi baritonul Dimitrie Popovici-Bayreuth, „cântăreţ superb şi artist de un temperament unic", cum îl caracteriza cronicarul ziarului „Petersburgski Listak".

Datorită lui Volkov a luat fiinţă, în 1756, primul teatru rus, iar cel accesibil publicului larg şi-a deschis porţile un an mai târziu fiind o creaţie a italianului Locatelli. În 1794 a fost construită o sală de spectacole, care avea să devină leagănul celebrei şcoli de balet ruse de mai târziu. Au apărut tot atunci şi cele dintâi piese cu muzică, singspieluri datorate unor compozitori naţionali, ca Firmin, Bortniański, Paşkevici. Aici s-a cântat în premieră prima operă rusă de valoare universală, *Viaţa pentru ţar* sau *Ivan Susanin* de Mihail Glinka (1804 – 1857), ca şi *Ruslan şi Ludmila* de acelaşi compozitor.

l*

Teatrul Maria – azi Teatrul de Operă şi Balet „Kirov" – a fost martorul unuia dintre evenimentele epocale ale muzicii ruse, şi anume premiera mondială a operei *Ivan cel Groaznic* de Rimski-Korsakov (1844 – 1908). Au repurtat în interpretarea ei succese, pe care publicul nu le-a uitat, Felia Litvin şi Fedor Şaliapin. Tot acolo, Musorgski (1839 – 1881) şi-a auzit în ianuarie 1874 capodopera

Boris Godunov. A fost, se povesteşte, o însufleţire în sală cum puţine a mai cunoscut opera rusă. Sute de oameni l-au aşteptat d după premieră pe compozitor, în zăpada poleită de ger, ca să-l ridice pe umeri şi să-l ovaţioneze. Însufleţirea a fost la fel de mare cu prilejul premierei la Leningrad, în 12 iunie 1946, a operei *Război şi pace* de Serghei Prokofiev (1891 – 1953).

Astfel s-au îngrămădit evenimentele muzicale în oraşul de pe Neva, împreună cu comorile de artă strânse în Ermitaj, în sălile de marmură ale Muzeului Rus, prin pieţele cu monumente şi statui, dintre care cea mai frumoasă este statuia ecvestră a lui Petru I – * „Călăreţul de aramă" cântat de Puşkin. Ajutat de rusul Gordeev,

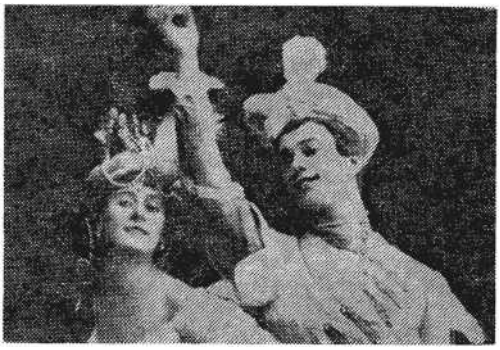
sculptorul francez Falconet a lucrat la ea cincisprezece ani! Calul, ridicat pe picioarele dindărăt, vrea parcă să-şi ia zborul, iar ţarul se avântă în şa către largul zării, animat de visele-i de măreţie. Arzătoarea lui dorinţă de a-şi vedea ţara în rândul celor mai înaintate în cultură a pus temelie bogatelor colecţii de artă şi pictură din muzeele Leningradului. În cele 146 de săli ale Ermitajului se înşiră pe aproape douăzeci şi doi de kilometri peste un milion de picturi: madone de Leonardo şi Rafael, „Perseu şi Andromeda" de Rubens, „Bătrânul în roşu" de Rembrandt, „Magdalena penitentă" de Tizian, „Pietà" de Veronese, „Cântăreaţa din lăută" de Caravaggio, „Băiatul şi câinele" de Murillo, „Petru şi Pavel" de El Greco, pânze de Sisley, Monet, Cezanne, Pissaro, Dalí etc.

În acest oraş de artă şi muzică a întemeiat Anton Rubinstein, în 1862, Conservatorul de muzică. El poartă azi numele lui Rimski-Korsakov, ca un omagiu adus muncii sale de îndrumare a multor muzicieni de seamă, între care Igor Straviński, Nikolai Miaskovski şi Serghei Prokofiev. Acesta din urmă i-a avut de maeştri şi pe Liadov şi Glazunov, ambii fascinaţi de aflarea unei noi expresii a muzicii.

Într-o asemenea atmosferă saturată de muzică, şcoala de balet a Petersburgului avea toate premisele spre a cuceri o faimă mondială. Temeliile ei au fost puse între anii 1847 şi 1903 de către Marius Petipa, cel care l-a încurajat pe Piotr Ceaikovski (1840 – 1893) să compună baletele *Frumoasa din pădurea adormită*, *Spărgătorul de nud*, *Lacul lebedelor*. Mordkin, Fokin, Karsavina, Vasilieva, Ana Pavlova, Kolpakova, Nijiński au ieşit din şcoala aceasta. Dintre ei, Nijiński a fost o apariţie fără egal în istoria baletului mondial, artist unic care s-a stins cu mintea pierdută, la Londra, în 1950, după ce cariera i se încheiase în 1913, pe când avea doar douăzeci şi patru de ani. El a stăpânit cea mai desăvârşită tehnică a coregrafiei din câte s-au etalat pe scenele lumii, sfidând parcă legile gravităţii cu elevaţiile sale, adevărate zboruri ce uimeau şi dădeau frisoane spectatorilor.

Poate că Ana Pavlova şi Ulanova au transmis ceva din arta neasemuită a lui Nijiński. Maia Plisetkaia evoca în apariţiile sale ba o floare, ba o pasăre, ba un surâs prin gingăşia, uşurinţa şi gestica ei. Publicul avea impresia că braţele ei prefac în forme sunetele viorilor din orchestră, iar ondularea membrelor ei era parcă vibraţia unei coarde de violoncel.

La Petersburg a existat o bogată cultură instrumentală încă de pe vremea când Hector Berlioz a vizitat oraşul în 1847. Concertul său de prezentare a fost de neuitat, datorită orchestrei şi corului alcătuite din muzicanţi de prim rang, precum şi datorită fanfarei militare, necesară executării *Simfoniei funebre şi triumfale*. Talgerele mici în orchestră erau manipulate de Romberg şi Maurer, principalii dirijori în acea vreme ai Petersburgului. În sală străluceau uniforme, epoleţi, coifuri şi diamante, dar strălucea pentru Berlioz îndeosebi Heinrich Wilhelm Ernst (1814 – 1865), unul din marii artişti ai violinei din prima jumătate a veacului trecut. *Romeo şi Julieta* a fost atât de inspirat cântată de orchestră şi cor, încât compozitorul francez avea să plângă de emoţie după concert, cu fruntea rezemată de umărul celebrului violonist, după cum a mărturisit mai târziu în „Memorii”.



Celebrii balerini ruşi Ana Pavlova şi Nijiński

Instrumentiştii au aflat în şcoala creată la 1862 de Balakirev (1837 – 1910) instrucţie gratuită sub îndrumarea

unor maeştri excelenţi. Concertând câţiva ani mai târziu pe terasa palatului Yelagin, Johann Strauss-fiul scria la Viena că a dat la Petersburg peste muzicanţi deosebit de buni, cu care a putut să alcătuiască pe loc o orchestră strălucită. Când, în 1906, şi-a dirijat acolo *Simfonia* I-a compozitorul german Max Reger a fost entuziasmat şi el de calitatea artiştilor instrumentişti. Cu concursul lor s-au organizat în 1918 seri de muzică contemporană, în sala de auziţii a Conservatorului. Acolo s-a cântat întâia oară în Rusia o lucrare de Arnold Schönberg. Membrii Orchestrei filarmonice din Leningrad, care ne-au viztat ţara îndată după al doilea război mondial, îşi mai aduceau aminte de şocul pe care atât ei, cât şi auditorii l-au avut audiind muzica maestrului vienez al dodecafoniei.

Pe lângă poeţi şi muzicieni, Leningradul a fost cântat de Dmitri Şostakovici (1906 – 1976). îi ştiu o fotografie nu prea clară, făcută de un amator în căsuţa cu aspect de izbă, unde lucra în timpul războiului la cea de a şaptea simfonie, *„despre oamenii care devin eroi”*. Faţa nu i se vede, căci stă cu spatele la obiectiv, dar poziţia în care e aplecat peste masa din lemn alb trădează o mare concentrare. Încăperea goală, fără altă mo*; bilă decât o masă şi două scaune, ar semăna cu interiorul unei cabane turistice părăsită la sfârşit de sezon, dacă n-ar fi cei doi copii absorbiţi de joaca lor ca să-i dea viaţă. Uşa din fund e întredeschisă; ghiceşti dincolo de livadă, bănuită şi ea, Neva fumegândă, ţărmul ei îmbrăcat în granit, linia violetă a podurilor avântate peste apele pământii. Din depărtare se aude, la răstimpuri, bubuitul artileriei. Compozitorul este unul din milioanele de ruşi pe care războiul, cu sumbra lui ameninţare, i-a smuls din viaţa lor trecută. În urechea lor răsună huruitul avioanelor, urletul sirenelor, vuietul bombelor, tropotul paşilor alergând pe trotuarele sfârtecate, tăcerea apăsătoare a beciurilor transformate în adăposturi antiaeriene. În acest haos de sfârşit de lume, el afirmă încrederea în viitor, singura atitudine morală prielnică vieţii şi creaţiei într-un asemenea holocaust. Dacă nu crezi – pare să spună muzica acestei simfonii a

încleştării şi disperării metamorfozate în voinţa de a învinge orice încercare – renunţi de a mai trăi. Omul se ridică din cataclismele cele mai cumplite, soarele se iveşte surâzător din vijeliile cele mai înfricoşătoare. Arta, la fel ca natura, are puterea uluitoare de a face sufletele să renască.

„Întunericul e de nepătruns – a notat Şostakovici într-una din nopţile de coşmar ale asediului. Nu arde nicio lumină, licărul stelelor a fost acoperit şi el de pâcla incendiilor. Oraşul camuflat respiră departe, neauzit, cufundat, în beznă; pare înecat într-un ocean de smoală, din care doar uneori se înalţă flacăra exploziilor". Pacea? Pacea este un vis, vis minunat, desigur, dar numai vis. Ce rămâne din ruinele războiului? Porumbeii care zboară peste pulberea de jos! Iubirea şi speranţa! O spune melodia din adagio-ul *Simfoniei a VII-a*; este în acest motiv un lirism eroic, fiindcă e un act de eroism să poţi crede, cu întreaga fiinţă, că luncile fărâmiţate de şenilele tancurilor se vor îmbrăca din nou în veşmântul florilor de romaniţă, ale căror petale le vor smulge iar fetele şi băieţii, într-o viitoare primăvară, ca să ghicească tainele naive ale primelor iubiri.

Iubirea, în înţelesul de dragoste pentru omenirea cu care se simte solidar, este una din temele esenţiale ale artei lui Dmitri Şostakovici. Ea răsună încă de la prima lui simfonie, cea în *fa minor*, care i-a plăcut atât de mult bătrânului Glazunov. Mişcarea *allegretto*, care introduce simfonia în locul obişnuitelor mişcări maiestuoase, seamănă cu o tiflă juvenilă aruncată academismului şi rigorilor lui de stil, iar transformarea ei în *allegro non troppo* evocă fluieratul vesel, totodată şi niţel provocator, al unui tânăr care doreşte să fie auzit de toată lumea în timp ce trece prin oraşul desprimăvărat. Cum vârsta şi anotimpul îl fac să se simtă un întreg univers, el e ispitit să le strige tuturor, într-un chiot vesel: Mi-e sufletul ca o vie plină de rod; hai, beţi cu toţii, mai am pentru alţii şi mai însetaţi decât voi! Numai oamenii care iubesc profund viaţa şi i s-au dăruit cu întreaga lor fiinţă sunt în stare de o

astfel de risipire generoasă.

Cum ar trebui să fie lumea? se întreabă Şostakovici. Întrebarea naşte neliniştea clocotitoare, torentul de răbufniri vulcanice, magistralele timbruri grave în orchestră, şuvoiul muzicii maestrului sovietic. Aer, mai mult aer! pare să strige muzica asta; deschideţi ferestrele prin care se vede cerul, se văd norii în zbor, se simte vântul şi s-aude freamătul pădurii! Aruncaţi-vă în viitoarea vieţii, chiar dacă nu sunteţi decât nişte fragile calce pe-o mare agitată, căci trebuie să ajungem odată şi-odată la capătul călătoriei noastre primejdioase!

Călătoria asta se cheamă război, iar destinaţia este Pacea. Un poem al păcii şi vitejiei omului în luptă este şi prima parte din *Simfonia a VII-a*. Oare vor veni, după amuţirea armelor, aceleaşi patimi, aceleaşi prejudecăţi, aceeaşi orbire care au mai fost şi înainte? ar vrea să ştie compozitorul. Se poate – sună răspunsul lui – dar omul va fi de azi înainte mai atent, nu se va mai arunca orbeşte în toate aventurile, nu va mai răspunde fără discernământ la toate chemările, scriind „Pericol de moarte” la răspântiile ce duc la nimicirea libertăţii, la neomenie, la tiranie şi moarte. Despre asta vorbesc salturile melodice îndrăzneţe pe trepte îndepărtate unele de altele din *Simfonia Leningradului*, scrisă într-un limbaj modern, totodată însă atât de rusesc, încât multora le-a evocat scena promenadei din ciclul *Tablouri dintr-o expoziţie* de Musorgski.

Cum realizează Şostakovici această magie a artei sale? Care sunt mijloacele prin care se face înţeles de către ascultători? Mijloacele acestea sunt aproape toate tradiţionale, împrospătate însă prin sonorităţi inedite. Programul său în artă este continuarea marilor predecesori, aşa cum l-a declarat şi în cele *24 Preludii şi Fugi pentru pian*, care – la fel ca *Luduş tonalis* de Paul Hindemith – dezvoltă armonia contemporană pe urmele *Clavecinului bine temperat* de Bach.

Sporindu-şi expresia prin tot ce-i oferă evoluţia gândirii şi progresul tehnicii muzicale, Dmitri Şostakovici aduce câteva inovaţii înaintea compozitorilor din

avangarda occidentală. E o bogăţie de idei şi de sunete în muzica lui pe care doar viaţa le-a putut genera. îmbinare de elemente autobiografice şi subiective cu date obiective, muzica aceasta propune o viziune optimistă asupra lumii şi a perspectivelor de situare a omului în ea. Simfoniile compozitorului sovietic le vor îngădui melomanilor de mâine să înţeleagă mai bine emoţiile noastre din perioada celui de al doilea război mondial, să regăsească problemele omului dintotdeauna, odată cu ecoul vast în conştiinţa lumii a Leningradului eroic.

A Leningradului, cu nopţile lui fosforescente de vară, cu ceaţa albăstrie plutind peste pădurile de mesteceni din jur, cu pescăruşii ce se rotesc peste Neva. Portretul făcut de Şostakovici oraşului său natal s-a gravat în conştiinţa multora, dovadă că oraşele nu sunt numai aglomeraţii de ziduri, străzi, pieţe şi grădini, ci şi organisme vii, care se nasc, trăiesc şi cresc împreună cu noi, fac parte din gândirea şi simţirea noastră, contribuind ca nişte uriaşi plămâni la respiraţia artei şi culturii întregii omeniri.

MOSCOVA

AICI, MUZICA E BE VEACURI LA EA ACASĂ”.

ÀNTON RÜBINSTEIN

O după-amiază posomorâta, cu ceaţă deasă, la ceasul când lumina scade, încât abia mai desluşeşti silueta cupolelor bisericii Blajenîi, fără să le percepi însă culorile vii şi sclipitoare. Deşi seara-i încă departe, ziua se întunecă la repezeală, iar oraşul se înfăşoară într-un abur violet. Din râul Moscova se înalţă o pâclă rece, în timp ce noaptea se lasă deasă, odată cu negurile ce vin şi de sus, şi de jos, de pretutindeni parcă.

La acest ceas dădeau de veste, odinioară, clopotele Kremlinului ca oamenii să se întoarcă pe la casele lor, căci

cei ce hălăduiau pe uliţele cu arborii despuiaţi şi cântări ascuţite de vânt peste acoperişuri puteau fi lesne prădaţi.

(Cum multe luni pe an seara vine la Moscova atât de curând, iar întunericul e prea lung spre a nu-l umple cu plăcerea spectacolelor teatrale şi cu bucuria muzicii, arta a avut aici, din timpuri mai vechi, mare preţ. Începând din veacul al XV-lea, de pe când pictorii ruşi şi bizantini zugrăveau icoane prin bisericile oraşului, Moscova a fost centrul culturii ruseşti, chiar dacă din 1712 şi până la Revoluţie capitala ţării s-a mutat, din voinţa ţarului, la Petersburgul pe care-l întemeiase şi contribuise cu propriile mâini la construirea lui. Corurile bisericeşti şi laice au luat o neobişnuită dezvoltare de pe timpul fortăreţelor din lemn ale Kremlinului medieval, probabil din nevoia mai adâncă a ruşilor de a-şi descărca prin cântec zădufurile lăuntrice. În Biblioteca Muzeului de istorie şi în Biblioteca „Lenin" se află manuscrise muzicale datând din al XV-lea secol şi următoarele, din care afli cum şi ce anume se cânta în Moscova de acum o jumătate de mileniu.

Oraşul acesta, deosebit ca stil de viaţă de metropolele continentului, a fost mereu plin de surprize muzicale! O zicală pretinde că atunci când un rus se apucă de cântat „nicio putere nu-i mai pune stavilă". Zicala ilustrează dragostea de muzică a unui popor sensibil, care a aflat în cântec un suport morál de pe vremea când tirania şi mizeria mutilau sentimente şi porniri nobile.

Se înţelege astfel că petrecerile cu dansuri şi cântece au fost pentru oamenii de jos o mare binefacere. *Guzla* şi *domra* naţionale vrăjeau în nopţile de iarnă, când nimic nu mai putea să dezgheţe pojghiţa gerului de pe geamuri, murmurul ierburilor şi-al pădurii în miez de vară. Dar setea aceasta de cântece şi petreceri a iscat nu o dată protestul mitropoliţilor moscoviţi, aliaţi cu slujitorii civili şi militari ai ţarului. În 1636, însuşi patriarhul s-a înfuriat aşa de tare pe muzicanţii din oraş, acuzaţi că tulbură meditaţia de prin mănăstirile pravoslavnice şi rugăciunile din biserici, încât a osândit instrumentele din care se cânta

aşa de frumos la aruncarea lor în apă. De la cei ce n-au apucat să le ascundă prin cocioabele înecate de zloată ale periferiilor au fost adunate câteva sute de guzle, balalaici şi mandoline. Prada muzicală abia a încăput în vreo zece rădvane trase de cai costelivi. Odată cu ultimele lumini ale unui amurg de toamnă, încărcătura aceasta de preţ a fost deşertată pe ţărmul râului, sfărâmată cu topoarele şi azvârlită, bucată cu bucată, în unda apei mâloase, în modulaţiile tărăgănate ale vântului de stepă.

Ceea ce nu i se îngăduia norodului era îngăduit, de bună seamă, ţarului, „tătucul" crud şi egoist al milioanelor de mujici de pe întinsul Rusiilor. Orga a fost cunoscută şi cultivată de pe la începutul secolului al XVI-lea, fiindcă Ivan III invitase din Italia un renumit organist priceput la construirea de orgi. Sunetele lor erau chemate să sugereze gloria împăraţilor cu puterea absolută primită, chipurile, de-a dreptul din ceruri. După un veac, la Moscova se aflau o mulţime de olandezi dibaci, constructori de orgi şi ei, care erau uimiţi pe de o parte de bogăţiile nemăsurate ale boierimii, pe de altă parte de sărăcia fără margini a poporului de rând.

O veche orgă Cavillé Coll se mai află, în stare bună, în sala mare de concerte a Conservatorului „P. I. Ceaikovski", unde s-a în stalat şi notia orgă gigantică, cu opt mii de fluiere – din care cel mai lung măsoară cinci metri –, construită de cehul Reinberg şi de sovieticul Roizman…

La Moscova, arta muzicală a fost mult timp

— Ca în atâtea mari oraşe de pe continent – un privilegiu al curţii şi al nobilimii. Pe scena teatrului de curte s-a prezentat, în 1673, baletul *Orfeu şi Euridice* al compozitorului german Heinrich Schütz. După acest exemplu, câţiva boieri au înfiinţat şi susţinut teatre particulare. În unele din ele – ca acela al contelui Ceremetiev – s-au prezentat spectacole de operă şi balet de înalt nivel artistic. Ce folos, însă, odată ce ele se desfăşurau în cerc restrâns; servitorimea povestea prin oraş, pe tonul admiraţiei stupefiate, despre ceea ce apuca

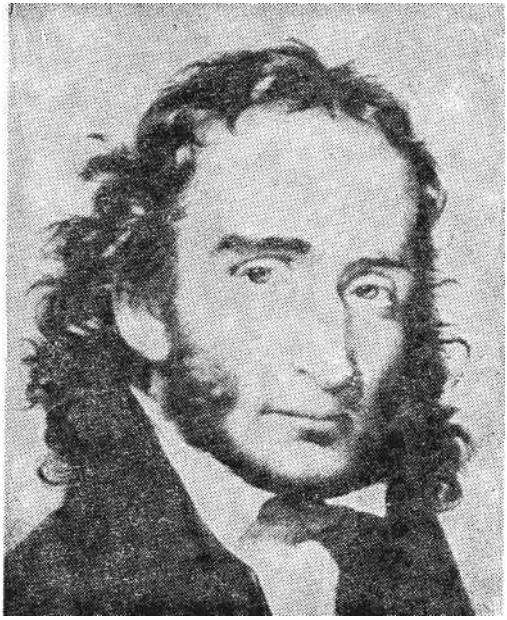
să vadă prin gaura cheii, iscând curiozitatea şi deşteptând gustul pentru teatru al populaţiei, care nu cunoştea din muzică decât irmoasele şi *gopakul*.

Muzica a făcut din Moscova o importantă metropolă artistică a continentului. În 1800, în scopul organizării de concerte vocale şi instrumentale, a luat fiinţă acolo prima academie de muzică, de fapt o asociaţie care invita în Rusia compozitori, dirijori şi virtuozi străini, încurajând în acelaşi timp talentele locale. Datorită acestei „academii", au concertat la Moscova muzicieni celebri, ca Liszt, Moscheles, Berlioz, Clara Wieck, Arthur Nikisch, Richard Strauss. Cuceriţi de pasiunea muzicală a moscoviţilor, oaspeţii aceştia de seamă nu prea au avut răgazul de a cunoaşte mai de aproape oraşul şi oamenii lui. Singur Schumann, care şi-a însoţit soţia în turneul ei de concerte prin Rusia, a avut ocazia de a asculta îndelung simfonia clopotelor Kremlinului, scriind până şi o poezie despre turnătorii de clopote şi făcând câteva desene despre oraş. Berlioz l-a descris în fugă, pe la mijlocul veacului trecut, socotindu-l „interesant şi neobişnuit" ca arhitectură, dar cu străzi şi pieţe înecate în băltoacele omătului topii, prin care ultimele sânii înaintau cu icnete jalnice. El a asistat la o reprezentaţie a operei *Ivan Susanin*, fiind surprins că teatrul era aproape gol. La vederea scenei, care reprezenta „doar păduri de brazi ninşi, bărăgane troienite şi oameni albiţi de ninsoare", s-a simţit străbătut de fiorii frigului. A descoperit însă, în opera lui Glinka, „*melodii foarte nobile şi originale*", dar atât de mediocru interpretate, încât a fost nevoit să le ghicească factura adevărată: „*Se pare că în acest teatru, cu tot zelul şi cu toată cultura directorului, domnul Verstevski, repetiţiile se desfăşoară într-o manieră proprie*", adică fără pian şi fără instruirea ansamblului pe compartimente de voci!

Verstevski, de care pomeneşte compozitorul francez, era pe la mijlocul secolului trecut inspector general al teatrelor muzicale din Rusia. Compusese în 1835 una din primele opere ruseşti, *Mormântul lui Askold*, după care aveau să urmeze operele lui Glinka – *Ivan Susanin* în 1842

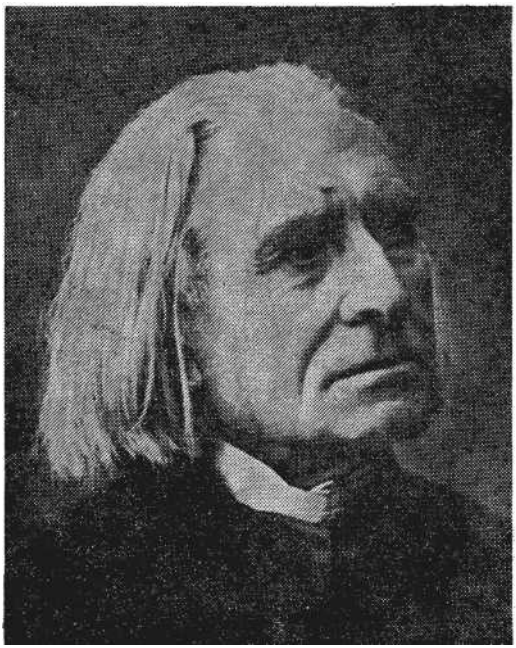
şi *Ruslan şi Ludmila* în 1846, *Demonul* de Anton Rubinstein în 1879, în sfârşit *Evghenie Oneghin* de Ceaikovski în 1881. Compozitorii naţionali au căutat să folosească în muzica lor cântecele şi dansurile poporului, să prindă în ele clinchetul zurgălăilor de troică printre troiene, şoaptele pădurilor de mesteceni, împreună cu frământările sufletului omenesc, ca Musorgski în *Boris Godunov*, despre care s-a spus că nu este doar o operă, ci şi un drum sonor spre abisuri fără fund şi către zări fără margini.

Un muzician renumit, germanul J.W. Hässler, a petrecut la Moscova – unde venise pentru câteva concerte – aproape trei decenii, între 1794 şi 1822. El a văzut oraşul cuprins de flăcări în 1812 şi a fost martorul reconstruirii lui după înfrângerea lui Napoleon. Străinul a sesizat schimbarea ce s-a produs în comportamentul publicului rus faţă de arta naţională. Cu toate acestea, abia în 1859 a început activitatea secţiei moscovite



Niccolò Paganini concertând la Moscova a *Societăţii muzicale ruse*, condusă de Nikolai Rubinstein. Prin grija acestei secţii au fost organizate din 1860 stagiuni anuale

de concerte simfonice, cu programe variate, care au trezit interesul larg pentru tezaurele muzicii universale şi creaţiile compozitorilor naţionali.



Franz Liszt, oaspete sărbătorit al sălilor de concerte moscovite în 1866, Nikolai Rubinstein a întemeiat Conservatorul, al cărui profesor a fost şi Ceaikovski. *Societatea corală rusă* datează din 1881, fiind înjghebată la iniţiativa dirijorului Carl Constantin Albrecht, pedagog remarcabil şi autor de manuale didactice. Societatea a dăinuit până la sfârşitul primei conflagraţii mondiale şi a avut un rost de seamă în înflorirea culturii muzicale; ea a întemeiat şi clase de pregătire profesională a cântăreţilor, maeştrilor de cor, profesorilor de canto. Clasele acestea s-au bucurat de audienţi numeroşi şi de maeştri care dădeau cu elevii lor concerte săptămânale. Despre ele scriau ziarele moscovite că *„deşteaptă o exaltare misterioasă a simţurilor şi freamătul întregii făpturi a ascultătorilor"*. Progresul culturii muzicale la Moscova a presupus sacrificii, energie, morala exemplară a celor ce se

mulţumesc să muncească rămânând în umbră. O pildă bună în acest sens este şi Nikolai Rubinstein, care nu s-a bucurat de renumele lui Anton Rubinstein, cu toate că a făcut cel puţin tot atât de mult pentru muzica rusă. El dădea concerte gratuite în cadrul *Societăţii muzicale ruse* sau prin casele protipendadei, îndeosebi a prinţului Goliţîn, unde le-a prezentat melomanilor, în 1874, pe cel mai înzestrat elev al său. Rezultatul a fost că profesorul l-a sărutat pe frunte de trei ori pe Serghei Ivanovici Taneev – căci de el este vorba – spunându-i, după concert: „Hai, du-te, dragul meu, succesul a fost uriaş”. Un an mai târziu, Taneev a interpretat în primă audiţie *Concertul în si bemol* de Ceaikovski, de fapt cel dintâi concert rusesc pentru pian, executat – cum constatau criticii – „cu acel farmec şi cu acea strălucire a virtuozilor care îi cuceresc pe ascultători”.

Epoca aceea a fost de altminteri bogată în mari pianişti, ca cei doi Rubinstein, Esipova, Igumnov, Rahmaninov. Cam tot atunci s-au ivit accentele grave, profunde, originale ale muzicii culte ruse. Muzica devenise la Moscova un fel de sărbătoare continuă. E semnificativ episodul relatat despre un mare pianist şi pedagog din acea vreme, Felix Blumenfeld, care, primind un elev la lecţie în casa sa, nu i-a dat voie să se instaleze la pian până nu i-a adus dintr-un dulap o cravată.

— Nu poţi cânta Sonata lui Chopin în ţinuta asta, fără cravată – i-a explicat, jenat, maestrul.

Interpreţii ruşi erau de pe atunci investigatori ai frumuseţilor adânci ale muzicii, tălmăceau sugestiv frământările sufletului, însă niciodată nu se pierdeau în aşa măsură în problemele psihologice încât să uite ceea ce datorau frumuseţii sonore a pieselor.

Iată de ce muzicienii moscoviţi nu sunt doar mari personalităţi fiecare în parte, ci alcătuiesc împreună şi o minunată şcoală de artă, o perioadă de aur a geniilor interpretative, lucru dovedit de altfel în aproape toate concursurile şi înfruntările internaţionale de pe mapamond, unde tinerii ieşiţi din Conservatorul capitalei

Uniunii Sovietice cuceresc în zilele noastre trofee numeroase.

Rusia, care n-a avut o Renaştere ca Italia, a trăit-o cu toate acestea de-a lungul veacului trecut şi în secolul nostru datorită marilor ei compozitori şi artişti interpreţi

Nicio instituţie muzicală din Moscova nu are o tradiţie mai glorioasă ca *Balşoi Teatr* – Teatrul cel Mare. A luat fiinţă prin întemeierea de către avocatul Urusov, la 1776, a unui ansamblu liric permanent După patru ani, el dădea reprezentaţii pe scena teatrului Petrovski, denumit mai târziu *Medok*, Un colectiv de opera şi balet stabil n-a exiâtat însă decât din 1785; el avea şi o orchestră de treizeci de persoane, cărora li se adăugau instrumentişti angajaţi cu spectacolul. Din 1806, ansamblul acesta a fost supus autorităţii directe a ţarului, devenind Teatrul de Operă al curţii.

Balşoiul a fost ridicat între 1821 – 1824, după planurile lui Mihailov. În 1853, teatrul a fost mistuit de un incendiu, fiind reconstruit trei ani mai târziu. Pe scena lui au fost prezentate numeroase lucrări ale compozitorilor ruşi, astfel că din cele patruzeci de opere care s-au scris în Rusia în veacul trecut, douăzeci şi una au avut prima lor audiţie la Balşoi. Numai că ţarul şi curtenii lui preferau lucrările italiene şi franceze, încât repertoriul naţional a fost tot mai mult neg glijat. Ansamblul s-a destrămat şi el, odată ce turneele trupelor lirice străine erau tôt mai dese.

Între 1885 – 1887 şi între 1886 – 1904 a activat la Moscova *Opera Rusă*, instituţie particulară fondată de Mamontov în scopul popularizării maeştrilor indigeni. Aceştia primiseră lovituri grele din partea oficialităţii; Musorgski, de pildă, a fost preţuit doar de tineret şi de câţiva muzicieni, nefiind înţeles de contemporani.

Împletind experienţa romantică a Occidentului cu muzica poporului rus, Musorgski a creat un limbaj nou şi viguros, fiind un maestru fără moarte al muzicii universale. El s-a priceput să zugrăvească în lucrările sale oameni, furtuni sufleteşti, pasiuni şi înseninări neaşteptate, odată cu măruntele drame ale oamenilor simpli, fiindcă în

cântecele lui sunt strigăte şi chemări de făpturi ce pier de foame şi de frig, rugăciuni deznădăjduite către sfinţii's urzi din icoane, dar şi veselia gopakului dansat cu toate fibrele corpului sau viziunile omului ameţit de alcool, care, printre halucinaţiile sale rosteşte – fără teamă de cnut şi nagaică – adevărul.

Nimeni n-a interpretat aceste cântece ca Feodor Şaliapin sau ca Ivan Erşov, voci profunde, cu pedale prelungi, „smulse – după opinia lui Rozanov – din nemărginirea stepelor ruseşti".

Teatrul Mare nu poate fi imaginat fără balerinele şi balerinii lui, fără coregrafii şi spectacolele sale de dans. Unul din cele mai preţuite balete ale Balşoiului este *Floarea de piatră*, cu muzica de Prokofiev. Spectacolul *Chopiniana*, în coregrafia din 1906 a lui M. Fokin şi alcătuit din opt piese ale compozitorului polonez, orchestrate de Glazunov, se prezintă împreună cu baletul *Paganini*, pe muzică de Serghei Rahmaninov, în coregrafia lui Lavrovski, dar tot după ideile lui Fòkin. Multe din baletele Teatrului Mare au fost concepute şi regizate de Galina Ulanova. O succesoare a ei, Olga Lepeşinskaia a debutat în 1933, propunând un stil unduios, umor, tehnică perfectă şi nerv dramatic. Aleksei Tolstoi, care a iubit baletul şi a văzut-o pe Ulanova dansând la începutul anilor '30, a vizitat-o după spectacol în cabină, unde i-a mărturisit că l-a copleşit arta ei şi că o socoteşte una dintre cele mai mari balerine ale secolului.

— M-am şi gândit să scriu despre arta dumitale – a încheiat scriitorul. M-am răzgândit însă, deoarece orice condei are o limită. Cred că nimeni n-ar fi în stare să scrie în aşa fel încât să-ţi poată tălmăci întocmai arta incomparabilă!

Abia după un deceniu, Aleksei Tolstoi s-a încumetat să publice în „Pravda" o cronică despre dansul Ulanovei, care nu era doar un elogiu adus marei artiste, ci şi o pătrunzătoare analiză a stilului ei.

Dirijorul Faier şi-a amintit de repetiţiile din ianuarie 1935 ale Ulanovei, care debutase în *Lacul lebedelor*. Când

a zărit-o întâia oară, pe un culoar al teatrului, fata modestă, timidă chiar, îmbrăcată aproape sărăcăcios, a trezit în el îndoială şi neîncredere. Dar de îndată ce ea a ăpărut pe scenă, s-a transformat subit într-o pasăre zburătoare”. I-a fermecat şi pe instrumentiştii orchestrei, încât ei au aplaudat-o cu însufleţire. Dirijorul cita în completarea amintirilor sale cuvintele lui Goethe, socotindu-le singurele potrivite pentru Ulanova: „... ia parte cu tot sufletul şi cu inima toată la dans, trupul ei este o singură armonie, fiind detaşată şi dezinvoltă”.

Ningea cu fulgi mari de la prânz. Fulgii se fugăreau prin văzduh, se prindeau de zidurile caselor, se aninau de basoreliefuri, împânzeau cerul, acoperind pieţele şi străzile cu albul lor neprihănit. Mă aşteptam, ieşind din hotel, să dau peste trotuare pustii, stoluri de corbi lunecând peste turle şi acoperişuri, clădiri cu ferestre ferecate de promoroacă. Când colo, străzile erau pline de lumea ce se grăbea, ca şi mine, către Balşoi, unde se cânta, pentru nu mai ştiu a câta sută oară, *Bărbierid din Sevilla* de Rossini, cu Boris Haikin la pupitru.

Haikin era primul dirijor al Balşoiului, bun cunoscător al operelor lui Borodin, Musorgski şi Ceaikovski, ca şi al celor de Verdi, Puccini şi Wagner. Între 1928 – 1938 colaborase cu Stanislavski, la Studioul de operă al Teatrului Mare, studio ce poartă azi numele de „Stanislavski – Nemirovici-Dancenko” şi este o sucursală experimentală a Balşoiului. Fiind încă tânăr pe vremea aceea, dar stăpârţ de pe atunci pe baghetă, Haikin a dirijat *Carmen* şi *Dama de pică*, câştigând curând reputaţia unui mare şef de orchestră. A profitat de pe urma colaborării cu Stanislavski, care iubea operele compozitorilor italieni. În pauză, le cânta ariile cu glasul său întunecat, ţinând lung vocalele, deşi avea nevoie, ca regizor, de coardele sale vocale, odată ce ţinea morţiş ca actorii să se supună întocmai indicaţiilor sale, ceea ce presupunea glas, nu glumă. Până când şi-a distribuit un rol în piesa „Prea multă minte strică” de Griboiedov, pe care o punea în scenă. La premieră însă, spre uimirea colectivului, făcu altceva decât

la repetiţii. După spectacol, el recunoscu spăsit în faţa actorilor că una este să vezi scena din sală şi cu totul alta sa le afli pe scându

Serghei Prokofievrile scenei, să pătrunzi în pielea personajului pe care îl întrupezi şi să acţionezi după psihologia ce i-a conferit-o autorul.

La repetiţiile de operă, Stanislavski le explica artiştilor că vocea în sine nu are o valoare prea mare, că trebuie căutat sensul mai adânc al muzicii, conţinutul pe care ea îl transmite auditorului. Dirijorilor le pretindea să fie într-o oarecare măsură şi regizori, dispreţuindu-i pe cei ce se mulţumesc să bată doar corect măsura. Nu admitea ca artistul să se uite la dirijor în timp ce cântă.

Când G.B. Shaw a vizitat Moscova, el a cerut – asemenea altor oaspeţi de vază ai Uniunii Sovietice – să-l

vadă pe admirabilul regizor, care tocmai punea în scenă Carmen, cu Haikin la pupitru. Stanislavski l-a invitat pe scriitorul englez la o repetiţie; era în anul traversării oceanului de către Lindbergh. La scena intrării triumfale a lui Escamillo, regizorul îi făcu baritonului următoarea recomandare: „Încearcă să te situezi în locul lui Lindbergh… Eşti după traversarea Atlanticului şi îţi faci intrarea în uralele mulţimii delirante!” Repetă cu el scena de mai multe ori, până când ovaţiile şi vacarmul figuranţilor îl satisfăcură. Shaw, care intra chiar în clipa aceea în sală, avu impresia că actorii de pe scenă pe el îl ovaţionează, ceea ce l-a determinat ca, întors la Londra, să laude însufleţiria moscoviţilor care îl aplaudaseră… mai frenetic decât proprii lui compatrioţi.

În timp ce Stanislavski punea în scenă opera lui Rossini, el stăruia zilnic asupra semnificaţiei politico-sociale a personajelor. Pe Bartolo îl socotea simbolul bătrânei Austrii bogate, dar lacomă de noi cuceriri, pentru ca pe – Rosina s-o identifice cu tânăra şi frumoasa Italie, pe care Habsburgii o mai tutelau – la fel ca Bartolo pe pupila lui. Caraghiosul don Basilio era o imagine transparentă a clerului corupt, aflat în slujba austriecilor, în timp ce pe Almaviva şi îndeosebi pe Figaro îi socotea întrupări ale energiilor active din peninsulă. Nobilimea nutrind idei înaintate şi tânăra burghezie cu sentimente reformatoare îşi unesc puterile spre a cuceri libertatea Italiei – în operă, pe frumoasa Rosina.

Interpretarea operei lui Rossini la Balşoi păstrează şi azi amprenta personalităţii şi concepţiei de acum o jumătate de veac ale lui Stanislavski, lui Stanislavski.

Străinii sunt plăcut surprinşi la spectacolele Teatrului Mare de disciplina publicului; el nu aplaudă în timpul actelor, nici după cortina dintre antracte, pentru ca la sfârşit aplauzele şi ovaţiile să dureze minute, în timp ce oamenii se îngrămădesc în faţa scenei, unde strâng mâna muzicanţilor din fosă şi îi salută de aproape pe cântăreţi, strigându-i pe pronume şi exprimându-şi gratitudinea pentru cele auzite.

Arta interpretativă sovietică se află demult în fruntea listei mondiale. Învăţământul muzical din şcolile medii şi din conservatoare are ca premisă însuşirea unei tehnici desăvârşite, în vederea exprimării perfecte a conţinutului şi formei artistice. Richter, care ca şi Oistrah, Slobodkin, Neuhaus sau Ghilels, este profesor de conservator, posedă imaculareа maximă a interpretării pianistice. La concertele lui, publicul nu părăseşte sala înainte de a scrie pe bileţele ceea ce ar mai dori să asculte ca supliment. Richter nu dă curs acestor solicitări decât rar, Oistrah însă le satisfăcea de fiecare dată.

Ieşind de la Balşoi, pe largile bulevarde pline de lume, oamenii vorbeau despre ceea ce ascultaseră, despre artiştii care cântaseră şi despre orchestră. Unii discutau cu aprindere sub felinarele ce luceau din înalt.

Era o noapte polară, paşii scârţâiau pe zăpadă, automobilele treceau scrâşnind, respiraţia trecătorilor era scurtă şi gâfâită. Nici unuia însă nu părea să-i fie frig, deoarece avuseseră prilejul de a se bucura de căldura muzicii, care alintă şi dezmiardă, dând puterea să aştepţi zâmbind sfârşitul iernii, când ceaţa prinde să se destrame, pe zarea Moscovei se face pe la prânz o lumină mare, ca într-o minune, căldura prinde treptat putere şi, peste imensa Piaţă Roşie, cerul e spuzit de luciri tot mai aurii, în timp ce împrejurul oraşului plopii şi mestecenii încep să vuiască uşor, ca murmurul fântânii Mnişek cântată de poeţi.

NEW YORK

„NEW YORK-UL E UN DOCUMENT ÎN OŢEL ŞI BETON AL ENERGIEI UMANE”.

ANDRÉ MAUROIS

Înainte ca zgârie-norii – aceşti monştri ai echilibrului

precis calculat – să fi fost sădiţi la rând, ca nişte arbori giganţi fără nicio personalitate de-a lungul bulevardelor new-yorkeze şi împrejurul revărsării în ocean a fluviului Hudson, oamenii au simţit acolo nevoia de a-şi înnobila existenţa prin muzică şi dans, prin concerte şi reprezentaţii lirice, care le aduceau aminte de vechiul continent părăsit în speranţa unei vieţi mai fericite. Cu cât speranţele acestea se destrămau în traiul aspru al primelor cartiere cenuşii, înşirând clădiri cubice de-a lungul străzilor acoperite de norii tot mai grei ai fumului industrial, cu atât setea de artă a fost mai profundă, iscând în localnici un sentiment de gelozie faţă de vechile civilizaţii artistice ale Europei.

Noul Amsterdam, cum a fost numit iniţial oraşul, a luat fiinţă în anul 1625; numele de New York i-a fost dat patru decenii mai târziu de către englezii care l-au cucerit de la întemeietorii olandezi, după o luptă dificilă, în 1664.

Metropola de azi a crescut la iuţeală, datorită portului devenit de la începutul veacului al XVIII-lea cea mai de seamă poartă oceanică a traficului de mărfuri dintre continente.

În 1736, când new-yorkezii au asistat la primul concert public, oraşul mai era plin de trotuare din lemn, străzi căptuşite cu piatră de râu, iar pe fluviu pluteau pitoreşti corăbii cu pânze colorate, aşa cum se văd într-o stampă de Milbert. Pe uliţele largi şi nepopulate, semănând cu nişte maidane de târg provincial, treceau când şi când căruţele sacagiilor şi ale fermierilor. În acea perioadă a dat o companie engleză, venită din Hallam, cel dintâi spectacol de operă. Au supravieţuit câteva programe litografiate ale concertelor Societăţii filarmonice new-yorkeze, din 1842 şi 1846, dovadă a interesului manifestat de pe atunci îndeosebi pentru operă.

Deşi fondatorul în 1842 al orchestrei simfonice a fost violonistul american Hill – cu copii şi nepoţi muzicieni –, adevăratul ei animator a fost dirijorul Walter Damrosch. El avea să transmită fiului său, odată cu bagheta, însufleţirea de care a fost animat toată viaţa: cu acest Leopold

Damrosch a cântat baritonul nostru Dimitrie Popovici-Bayreuth în turneul său prin Statele Unite.

În perioada când Walter Damrosch încerca să dezvăluie în concerte lunare frumuseţea muzicii clasice şi romantice, New York-ul devenise un oraş modern, din păcate fără prea multă grijă a edililor pentru aspectul estetic al edificiilor, pieţelor şi bulevardelor. De la stilul „de cutie”, al caselor, până la pădurea de zgârie-nori din acest secol n-a fost decât un pas. Un pas de uriaş însă, făcut într-un singur veac, la capătul căruia străinul este întâmpinat de imensul edificiu al Organizaţiei Naţiunilor Unite, de podurile îndrăzneţ arcuite peste braţele fluviului şi ale oceanului, de luminile plutind cu milioanele în văzduhul feericelor nopţi ale metropolei.

Nopţile New York-ului sunt pline de lumină şi muzică. Metroul rapid îi poartă pe călători în inima Manhattanului, acolo unde jazzul venit din sudul ţării a prins rădăcini adânci şi a dat naştere unui stil propriu. În cabaretul Minton a luat naştere, zice-se, jazzul modern, datorită înainte de toate patronului, un negru mic şi domol, fost el însuşi saxofonist. Sub ocrotirea lui s-au experimentat soluţiile de continuitate ale muzicii de jazz, al cărei repertoriu sclerozat de maniere stereotipe în interpretare dovedeau că jazzul trece printr-o gravă criză.

E greu să-i prinzi într-o singură trăsătură pe toţi cei ce au trecut pe la Minton’s şi au luat parte la însufleţirea ce stăpânea experienţele înnoitoare. Pentru încăpăţânarea cu care încercau să afle jazzului un limbaj mai poetic, au fost porecliţi „posedaţii”. În fruntea lor se găseau trompetistul Dizzy Gillespie, saxofonistul Charlie Parker, pianistul Thelonius Monk. Deşi firi diferite, ei se bucurau la fel de simpatia ce le-o nutrea patronul cabaretului, care oferea muzicienilor ambianţa prielnică experimentării unui jazz mai imaginativ, mai metaforizat. Dizzy Gillespie a povestit că, într-un revărsat de ziuă, în timp ce muzicanţii cântau în extaz, cineva a asemănat fantezia melodică a lui Charlie Parker cu un herbar. „Nu herbar, ci grădină de flori vii”, a sărit patronul cabaretului, gata să se ia la harţă de

dragul artiştilor negri, care se străduiau să îmbrace jazzul într-un veşmânt mai proaspăt, o sensibilitate mai delicată şi-o fantezie în necurmată înnoire. La închiderea cabaretului în zori, tinerii muzicanţi se pierdeau în perspectiva dezolantă a dimineţilor de mare oraş, continuând să discute cu aprindere despre muzica ce le era dragă.

Din şedinţele acestea de cabaret, fără alt public decât muzicanţii înşişi, s-a ivit spre sfârşitul ultimului război stilul *bebop* al jazzului, produs specific al coastei de est a Americii.

În Manhattan a cântat ani în şir, într-un club de noapte, Earl Hines, pianist şi conducător de formaţii instrumentale, despre care un istoric al jazzului pretinde că nu este cu nimic mai prejos, ca tehnică, disciplină artistică şi muzicală, decât Orchestra simfonică din New York. Acolo apărea, uneori – prin cabarete, cluburi şi teatre – „clarinetistul privighetoare", cum a fost poreclit Benny Goodman. El nu se sfia defel când, în timp ce concerta, antrenul ritmului său incita la dans pe auditori. Acolo, în ceasurile târzii de noapte, Louis Armstrong făcea înregistrări în studiourile caselor de discuri. Ele nu mai purtau – aşa cum purtaseră înainte cu trei sau patru decenii primele lui plăci de gramofon – infamanta etichetă de *înregistrare rasială*! Acolo, în sfârşit, Duke Ellington, atunci când nu înregistra, nu concerta la Carnegie Hall sau nu compunea, cânta pentru colegi şi amatori, pe unde se nimerea să-l cuprindă dorul de claviatura pianului.

Din aceeaşi categorie a artiştilor jazzului a făcut parte şi cântăreaţa Sarah Vaughan, descoperită de melomani într-un night club de pe Basin Street. Compania de balet a lui Alvin Ailey, bucurându-se de renume mondial, a sintetizat cele mai valoroase tradiţii ale jazzului american atât în dansurile ei expresive, cât şi în muzica pe care a promovat-o. Blues şi spirituals, aceste cântece muiate în lacrimile a milioane de oameni de culoare, au fost cele. două genuri cultivate cu predilecţie de dansatorii lui Alvin Ailey. Ei exprimau într-un extaz copleşitor

accentele nostalgice ale unei muzici pline de jale. Mâinile lor ţâşneau rugător către cer, ca nişte limbi de foc sau ca nişte teribile crengi ale unor arbori pustiiţi de o catastrofă geologică. Mut rămâne cerul, indiferenţi zeii la chemările muritorilor – păreau să spună dansurile lor; numai biate inimă omenească se frământă, se frânge, se mistuie pe jăratecul durerii. Dansurile hazlii ale ansamblului aveau şi o bună doză de şarjă la adresa convenienţelor şi manierelor burgheziei. Ele au prilejuit spectatorilor multe momente de satisfacţie.

Pe Broadway, cartierul celebrităţilor pe cât de repede făurite, tot atât de repede date uitării, „electricitatea coboară în fiecare noapte cerul pe pământ”, spune poetul negru Langston Hughes. În teatrele acestui cartier – de fapt Un lung bulevard sinuos de vreo trei kilometri – şi-au prezentat operetele, comediile muzicale, musicalurile cei mai populari compozitori şi autori ai Americii. Aşa a fost Irving Berlin, aşa a fost George Gershwin, a cărui operă *Porgy and Bess* rămâne unul din titlurile de succes ale teatrului muzical de peste ocean, datorită intonaţiilor de jazz.

Alte două succese de durată ale teatrelor de pe Broadway au fost *West Side Story*

— Poveste din Cartierul de Vest – şi *My Fair Lady*. Acolo s-au lansat şi au ţinut îndelung afişul comedii muzicale ca *Hello*, *Dolly*, cu admirabila coregrafie a lui Chapmänn; *Wait a Minut* – „Aşteaptă o clipă”, o adevărată operă comică deosebit de antrenantă; *Funny Girl* – „Fata cea nostimă”.

Scena „balconului” din muzicalul West-Side Story de Leonard Bernstein cu Barbara Streisand în rolul principal; *Oklahoma*, o evocare a romanticului veac al

XIX-lea.

Cartier al teatrului şi varietăţilor, Broadwayului nu-i lipseşte nicio strună din vasta liră a divertismentului de metropolă, loc de întâlnire al artiştilor americani, albi şi negri, al tuturor genurilor – de la operă la circ şi de la balet la jazz. În zori, după ce vântul care a fluierat toată noaptea printre zgârie-nori şi prin păienjenişul de traverse şi cabluri de oţel ale podurilor se întoarce în largul oceanului, unde adoarme, Broadwayul îşi recapătă faţa de zi. Un alt fel de animaţie pune atunci stăpânire pe bulevard, fără ca, în ciuda rumorii diurne, activitatea artiştilor şi interesul pentru ceea ce pregătesc să înceteze.

În cartierele rezidenţiale, care aparţin parcă unui alt oraş, cu pâlcuri de arbori şi chiar cu smocuri de vegetaţie, locuiau şi mai locuiesc artişti celebri, Aaron Copland, William Schuman, Samuel Barber, Gian Carlo Menotti,

Leonard Bernstein. Aici, în primele decenii ale secolului, Victor Herbert, Rudolf Frirul şi Sigmund Romberg, apoi George Gershwin, Jérôme Kern, Cole Porter au dat naştere operetei şi comediei muzicale americane.

Muzeele se bucură de mare afluenţă de vizitatori, care admiră îndelung bogatele lor colecţii. Muzeul Metropolitan de artă posecia piese rare de sculptură egipteană şi orientala, pe lângă galeria cu picturi celebre de Rubens, Rembrandt, Holbeins, Dürer. Cel mai căutat este însă Muzeul de artă modernă; sălile şi curţile sunt pline de opere importante ale artiştilor plastici contemporani din lumea întreagă, între care şi ale lui Constantin Brâncuşi, atrăgând. anual peste o jumătate de milion de vizitatori.

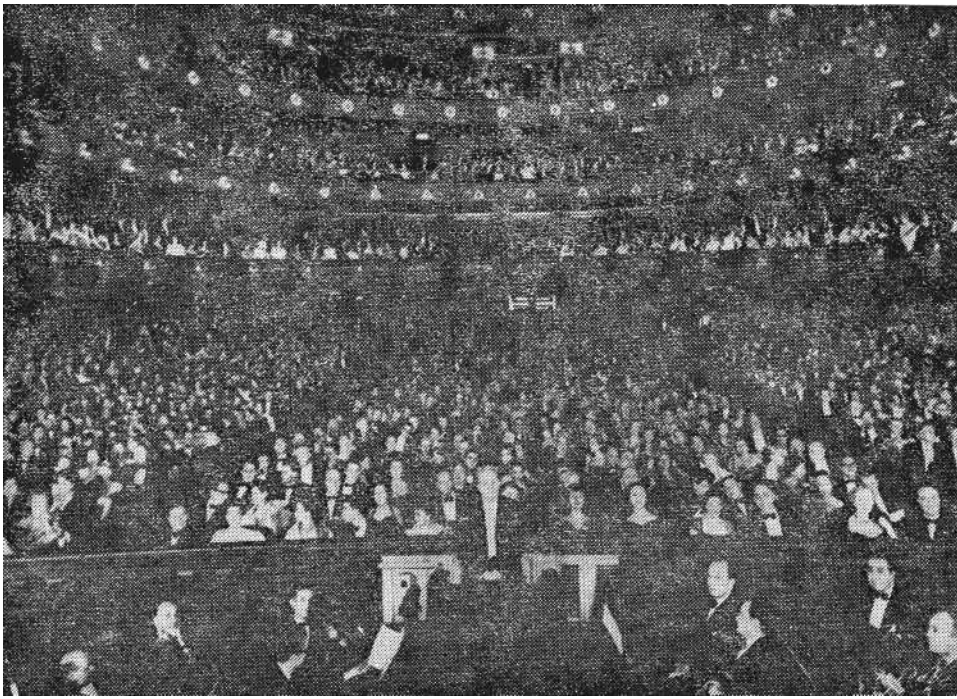
Cu toată bogăţia muzeelor şi numărul mare al colecţionarilor sau numai al amatorilor de tablouri, la New York sunt şi pictori care, în ciuda talentului, nu au parte de vreun sprijin al muzeografilor. La fel ca la Paris, ei îşi etalează lucrările sub cerul liber, pe garduri, în parcuri sau de-a lungul cheiurilor. S-ar putea ca printre ei să se afle şi vreun nou Modigliani, un al doilea Chagall, încă un Matisse sau Picaso; ceea ce este însă sigur e că toţi sunt pasionaţi de muzică, pe care o audiază în diverse locuri şi interpretări. Îndeosebi la concertele din curtea Muzeului de artă modernă; cele din Parcul Central întrunesc între şaizeci şi şaptezeci de mii de auditori, adevărate concerte-mamut, amplificate printr-o complicată reţea electroacustică.

Câtva timp, aceste concerte au fost dirijate de Bruno Walter, un poet al baghetei, pentru care new-yorkezii au nutrit un adevărat cult. Cel mai popular şef de orchestră din ultimele două-trei decenii a fost însă Leonard Bernstein, muzician complex, care a trecut mereu cu dezinvoltură de la Bach, Mozart şi Beethoven la jazz sau la operă şi comedie muzicală, stăpân într-o egală măsură

Mahalia Jackson cântând la Carnegie-Hall pe stilurile şi genurile muzicale cele mai diverse.

Cum cultul muzicii e răspândit în America întreagă, publicul din New York participă în număr mare la concertele periodice ale Filarmonicii din Carnegie Hall, unde solicitările de bilete întrec de fiecare dată numărul locurilor. O şi mai mare afluenţă de melomani înregistrează concertele simfonice populare de pe stadionul Lewisohn, susţinute de cele mai bune orchestre.

De peste două decenii, concertele primei orchestre new-yorkeze au loc în marea sală a Filarmonicii din complexul *Lincoln Center*, opera arhitectului Max Abramowitz, construcţie modernă cu suprafeţe netede, care absorb toate umbrele, aflată la câţiva paşi de noua Operă Metropolitană din acelaşi complex. Ce bogăţii de artă s-au adunat aici! Totul e cristal, sticlă, mozaic, lemn scump



Intarsie, aşa cum se cuvine unei instituţii căreia metropola americană îi datorează în bună parte renumele de oraş al artei. Vechiul Metropolitan, cu zidurile înnegrite, datează de pe la mijlocul veacului trecut şi adăposteşte mai nou concerte simfonice şi corale. Cu toată modestia exteriorului, spectacolele acestui teatru liric au prilejuit multe momente festive amatorilor de operă, ca şi pretexte de întâlnire periodică pentru protipendadă. Cei ce nu aveau acces în sală, preţul biletelor fiind foarte ridicat, se consolau cu concertele populare, ca acelea din scuarul Tompkins, unde se cântau simfonii, uverturi, potpuriuri din opere.

Răsfoind vechile colecţii de ziare şi reviste americane descoperi coloane întregi consacrate evenimentelor de artă de la New York, unde poetul irlandez William Butller Yeats, după ce-o auzise cântând pe soprana Lilian

Sala Operei Mari din Lincoln Center

Nordica, scria în 1904 că New York-ul este pe cale să

devină cel mai important centru muzical din Lumea Nouă, un adevărat... Atlantis al interpreţilor! Au rămas neuitate apariţiile la pupitrul Metropolitanului ale lui Toscanini, care a ridicat orchestra la un nivel necunoscut înainte şi i-a impus o disciplină unică. În Muzeul Operei se păstrează documente de valoare despre cei mai mari cântăreţi ai lumii.

Noua clădire a Operei Metropolitane, inaugurată în septembrie 1966, are lungimea de 137 metri şi înălţimea a patrusprezece etaje. Marmura folosită la construirea ei provine din aceeaşi carieră italiană ca şi marmura din care e zidită bazilica San Pietro din Roma. Sala de spectacole, cu o acustică ideală, are aproape patru mii de locuri, pereţii holurilor sunt decoraţi cu mari candelabre fanteziste, semănând cu nişte caracatiţe de cristal, ca şi cu frescele lui Marc Chagall, dintre care una poartă titlul „Triumful muzicii", a doua pe acela de „Izvoarele muzicii".

Pentru mulţi, în New York-ul gigant şi tentacular, unde clădirile, podurile, bulevardele, distanţele sunt toate uriaşe, singurul lucru cu adevărat interesant şi măreţ este doar arta. Dacă sunt acolo de văzut o mulţime de lucruri, tot ce merită a fi ascultat cu luare aminte este opera, sunt concertele simfonice, jazzul şi teatrele de pe Broadway. În clipa bătăii de gong, domneşte în sălile de concert şi spectacol – în pofida rumorii metropolei – liniştea cea mai adâncă.

O tradiţie orală pretinde că aici, pe locurile stâncoase unde se înalţă azi New York-ul, a trăit cândva un mare rapsod indian, care a cântat valurile mării, pescăruşii, văzduhul de peruzea, zarea fără margini către soare-răsare. Pieile roşii au crezut mult timp că umbra acestui rapsod se întoarce mereu, ca să înfioare cu glasul lui tulburător sufletele.

Este doar o legendă, dar ce s-ar face aşezările omeneşti dacă n-ar avea un trecut, o poveste mai veche şi mai frumoasă decât cele scrise în cărţile lor de istorie?

NEW ORLEANS

„ERA JAZZULUI ÎNCEPE LA NEW ORLEANS…”

ARON COPLAND

Menestrelii, cuvânt de origine francă, erau muzicanţii ambulanţi din evul mediu şi Renaştere, care băteau drumurile ţării, poposind prin hanuri şi târguri, unde dădeau reprezentaţii cu măşti şi cântece. De la măscăricii aceştia, constituiţi în mici trupe, lumea aştepta – pe lângă dansuri şi muzică – spectacole variate, versuri, episoade sentimentale, scenete burleşti, acrobaţii; îi dorea să fie clovni hazlii şi iluzionişti în stare s-o uimească. Pe la mijlocul veacului trecut, menestrelii americani au prezentat până şi drame clasice, deşi trupele tradiţionale au continuat să joace spectacolele lor complexe, uneori vesele, întotdeauna captivante, pline de amănunte şi invenţii, asemănătoare ca stil cu commedia dell’arte şi cu teatrul *de la foire*, de bâlci, al francezilor.

Trupele ambulante născoceau personaje amuzante, dezbăteau la modul comico-satiric aspecte din realitatea socială şi imitau dialectul regiunilor unde li se întâmpla să joace, înainte însă, ele se informau asupra evenimentelor recente şi aflau detalii pitoreşti despre reacţia publicului la tiraniile locale. Spectatorii interveneau astfel nu odată cu comentariile lor, îngroşând câte-o glumă sau osândind vreo situaţie ce nu le era pe plac.

Cântecele şi dansurile făceau parte din improvizaţiile actorilor, ceea ce le asigura succesul şi le-a îngăduit să-şi îmbogăţească cu timpul repertoriul, aparatul artistic şi recuzita tehnică.

Menestrelii americani au fost actori, cântăreţi, dansatori, mimi şi acrobaţi albi, care îşi smoleau faţa cu funingine, imitând cântecele populaţiei negre, modul ei de a vorbi, de a petrece şi de a se comporta în diverse

împrejurări. Cu toate râsetele publicului, parodiile cu funcţie satirică au deschis un drum nou în teatrul american, fiindcă şi-au permis să zugrăvească realitatea. În ele, negrii au fost pentru întâia dată prezentaţi ca oameni, şi nu ca nişte vite de povară puse la treburile cele mai grele, ci cu aspiraţiile lor fireşti de a se bucura de drepturi civile, la fel ca albii, idee care însufleţea pe mulţi spectatori lipsiţi de prejudecăţi.

Afişele păstrate în bibliotecile din New Orleans sunt mărturia renumelui de care au avut parte menestrelii. Ei prezentau soarta oamenilor prinşi în viitoarea vieţii, speranţele, nemulţumirile, revolta lor.

O estradă cu câteva trepte şi decoruri constând din două sau trei culise de carton, a căror răsucire putea să schimbe faţa comediei în dramă, acesta era teatrul popular de acum un secol şi jumătate. Muzicanţii, aproape toţi negri, când nu acompaniau cupletele şi dansurile, erau obligaţi să întreţină spectatorii în antracte, epilogând sceneta abia terminată şi introducând-o pe cea următoare. Instrumentiştii improvizau cu iscusinţă, cu o uimitoare inventivitate ritmică şi melodică, aşa cum aveau să facă în curând jazzmenii.

S-au scris pagini numeroase despre acest teatru de „trei parale” al americanilor, cu exclamaţii admirative iscate de noua muzică ce răsuna în reprezentaţiile lui. Numai că această muzică cu adevărat nouă a răsunat întâia oară nu pe scenele de menestreli, ci pe plantaţiile de bumbac, în docurile porturilor maritime şi fluviale, pe şantierele de construcţii. din statele sudice şi, îndeosebi, la New Orleans.

Oraşul – pe vremuri o simplă aglomeraţie de cocioabe – a fost descoperit de spanioli în secolul al XVI-lea, pentru ca după vreun veac, mai precis în 1680, el să fie cucerit de francezi. Aceştia au colonizat la repezeală estuarul fluviului Mississippi, fiindcă i-au recunoscut îndată importanţa strategică şi economică, întemeind acolo o serie de aşezări, ca St. Louis, Fort Arkansas şi Nouvelle Orléans, menţionat întâia oară pe hartă, ca port, în anul

1718.

Din oraşul. aşa cum arăta el la început au supravieţuit câteva străzi, pieţe şi vile graţioase, cu peroane de sticlă colorată, amestecate însă fără vreun simţ al armoniei cu clădiri hibride, fără stil şi epocă. Erau casele păturii înstărite, negustori, armatori şi industriaşi, edificii înalte şi solide, fără balcoane şi cu ferestre puţine la stradă, cu porţile bine ferecate, adevărate fortăreţe ridicate în scopul păzirii avuţiilor abia încropite de colonişti. Stilul vechilor case, clădite mai demult, din care mai răzbăteau râsete vesele, sunete de instrumente sau strigăte nostime de papagali, nu-i atrăgeau pe proaspeţii îmbogăţiţi, odată ce ei voiau să-şi lege numele de oraş prin pereţii ridicaţi cu propriile mâini, cât mai rezistenţi cu putinţă, chiar dacă nu erau de soi ca arhitectură.

De asta, termenul de „supravieţuire”, în legătură cu unele vestigii istorice pe care s-a încolăcit iedera, e cât se poate de potrivit odată ce New Orleans a fost terenul permanent al unor influenţe şi dominaţii variate. La terminarea războiului colonial, în 1763, spaniolii au luat din nou locul francezilor, care n-au părăsit cu plăcere oraşul, fiindcă lăsau acolo un însemnat vad de negustori şi o sumedenie de amintiri agreabile, împreună cu *Opera Franceză*. Ea mai funcţionează şi azi, prezentând opere de Gounod, Massenet, Thomas şi Bizet, ca şi lucrări mai puţin cântate de Lully, Méhul, Auber şi Offenbach.

Muzica a devenit o preocupare constantă în oraş la imboldul francezilor şi sub influenţa lor, fără să lipsească nici stimulii iberici, dar mai cu seamă tentaţia ritmurilor clocotitoare venite din Indiile Occidentale. În 1800, când Napoleon le-a impus spaniolilor retrocedarea oraşului acesta, de o vioiciune latină, exista acolo o cultură muzicală destul de variată, care, după alţi trei ani, avea să fie transferată americanilor odată cu vânzarea oraşului de către francezi.

După încorporarea Noului Orleans de către americani, localitatea şi portul au sporit în teritoriu, număr de locuitori şi importanţă economică. A şi ajuns curând un

oraş al prosperităţii, cu hoteluri de popas şi furnizori de toate categoriile, punct de plecare şi de sosire al comunicaţiei fluviale deservită de măruntele *river boats*. Vaporaşele acestea agile circulau între localităţile riverane, înlesnind nu numai traficul de călători şi relaţiile comerciale, ci şi difuzarea artei şi-a culturii.

Pe bordul lor au călătorit trupele de menestreli, ale căror reprezentaţii au constituit mult timp singura formă de teatru muzical în oraşele provinciei americane.

Publicul din New Orleans a avut prilejul să aplaude multe reprezentaţii izbutite ale menestrelilor. În acompaniament de tamburine şi banjou, actorii dansau *jig*, *clog*, *jump*, *rock*, *roll*, *kicks* şi *walks*. Din ultimul a luat naştere, către sfârşitul veacului trecut, antrenantul *cake walk*. Mai târziu aveau să treacă prin oraşul plin de oameni gata să dea buzna la orice spectacol aproape toţi marii solişti vocali şi instrumentişti ai bluesului clasic, ca MacRainey, Bessie Smith, Ida Cox, Bunk Johnson, Mary Lou Williams.

În câteva decenii, New Orleansul a ajuns un fel de „mic Paris” al Americii, unde ambianţa de artă şi galanterie lăsată de francezi nu s-a risipit niciodată în întregime. Populaţia băştinaşă de negri şi creoli se amestecase cu scoţienii şi irlandezii coborâţi din Virginia şi Kentucky cu intenţia unei înavuţiri rapide, dar captivaţi pentru totdeauna de aerul exotic şi tentaţiile fără număr ale acestei fâşii de pământ înconjurată de ape. Negustorii, în jurul cărora roiau şarlatanii, samsarii, cabotinii şi vagabonzii, duceau un trai îmbelşugat de pe urma importului şi exportului, întemeind o mulţime de filiale de-a lungul fluviului şi împânzind statele unionale cu reprezentanţele lor.

Datorită atâtor seminţii şi popoare s-a înscăunat în oraş un spirit mai liberal decât în restul Statelor Unite, propriu porturilor oceanice. Negrii, cărora o experienţă dureroasă în noua lor patrie nu le lăsase nicio iluzie, au aflat totuşi una la New Orleans. Era iluzia unei oarecare libertăţi, mai largă şi mai puţin supravegheată. Dar, la fel

ca toate iluziile, se întemeia şi ea doar pe elemente subiective, împrumutând totuşi vieţii negrilor o notă de frenezie, necunoscută în alte părţi. Prinşi mereu parcă de panică, febrili şi grăbiţi, nu voiau să scape nimic din ceea ce existenţa într-o aglomeraţie urbană importantă, peste care adia ceva din poezia marilor porturi fluviale, putea să le ofere. Le oferea, firește, foarte puţin, însă şi puţinul acesta avea pentru ei valoare: petrecerile cu muzică şi dans prin luncile şi zăvoaiele din jurul lacului Portehartrain, fastuoasele cortegii funerare, unde puteau să-şi etaleze toată pompa stridentă. Maiestuoşi şi demni ca nişte suverani, îmbrăcaţi în uniforme absurd colorate şi purtând pe cap, fără teama de ridicol, tricornuri şi chivere copiate de pe vechi stampe franceze, spaniole, portugheze şi engleze, ei se simţeau timp de câteva ore, cu un fel de comică şi gravă răspundere, stăpânii lumii.

Nimeni nu-i împiedica să organizeze periodic, în marea piaţă Congo, ceremonii ancestrale aduse din Africa. Ele aveau loc în sunetele unei mici orchestre, despre care un martor ocular arăta că nu diferea prea mult de cele din Haiti şi Cuba. Erau alcătuite de obicei din două tobe mari, o tamburină guralivă şi cârâitoarea cha-cha, instrument ritmic confecţionat din maxilare de mamifer, denumit de cubanezi *guiron*, apoi din instrumentele melodice *sanza*, *marimba*, *banjo* şi *n-ai*.

Formaţiile acestea se numeau *spasm band* şi satisfăceau nevoile de petrecere ale mulţimii de neamuri diverse, dar slujeau înainte de toate ceremoniile cultului „vodun”, la care negrii foloseau uneori şi un instrument din trestie de bambus, numit *vaccines*.

Pe la sfârşitul secolului trecut au luat naştere în oraş aşa-zisele *tub*, *jug and washboard bands*, formaţii care „cântau” din lighene sparte, din bucăţi de tablă, fâşii de tinichea ruginită, perii de frecat degradate, cutii de conserve, aşadar „instrumente” ale mizeriei, cum li s-a spus de către istoriografii jazzului. Cu talentele lor numeroase şi cu entuziasmul lor fierbinte, oamenii de culoare au izbutit însă să scoată până şi din ele ritmuri şi

nuanţe de timbruri uluitoare, tălmăcindu-şi într-un nou limbaj muzical simţirea.

La petrecerile şi întrunirile populare, în ceremoniile vodunice se cântau psalmi profani şi se dansau străvechi dansuri africane, între care vestitele *galinda* şi *bamboula*, în ritm de tobe, de bătăi de palme şi de refrene corale intonate de mulţime.

Ceremoniile cultice, ca şi serbările de carnaval se desfăşurau într-o nemaipomenită pompă, în zgomot, muzici şi jocuri fanteziste. În ele îşi au obârşia multe din întrecerile de mâncat plăcinte, de umblat în mâini, de marş într-un singur picior, de băut halbe de bere cu nemiluita, şi câte şi mai câte. Străinii care le vedeau părăseau oraşul cu impresia că un veselul port din estuarul fluviului Mississippi, e un fel de duminică perpetuă, lumea gustând acolo zi şi noapte din plăcerile fugare ale vieţii.

Orchestrele de „marş” – fanfare pline de vioiciune – străbăteau fără încetare străzile şi pieţele, erau nelipsite de la sosirea şi plecarea vapoarelor şi vaporaşelor, ca şi de la nunţi, baluri sau serbările de prin parcuri. De îndată ce ele începeau să cânte, oamenii de culoare se înfierbântau, prindeau să sară, să ţopăie, să se zvârcolească şi să ţipe – orice-ar fi făcut cu o clipă înainte; câte un dansator îşi ridica partenera în aer, ca pe-un fulg, se alcătuiau perechi la repezeală şi, cât ai bate din palme, străzi şi pieţe întregi vuiau de tropotul picioarelor. Negresele dansau cu o nespusă graţie, bărbaţii săreau şi făceau adevărate acrobaţii. Scriitorul american Heam, care a asistat la astfel de scene, a avut senzaţia „de parcă stafiile unor pisici de o neînchipuită agerime ar fi vânat stafiile unor şoricei la fel de ageri”, atât era de uimitoare agilitatea tuturor.

Nu este vorba de o admiraţie neîntemeiată, odată ce la balurile populare sala se transforma într-o bătaie necurmată de valuri a trupurilor legănate, a braţelor zburătoare, a şuviţelor de păr fluturând pe umeri, într-o stare de beatitudine infinită. Orchestrele cântau cu atâta elan, încât dansatorii se îngânau cu ele şi din voce, iar privitorii, oricât ar fi încercat să se stăpânească, prindeau

şi ei să bată măsura cu piciorul, cuceriţi de ritmul muzicii.

Dansul pe care Heam l-a văzut prin anii ’90 ai veacului trecut avea să poarte, în curând, denumirea de *cake-walk*, devenind una din principalele surse de inspiraţie ale muzicanţilor de jazz din New Orleans.

New Orleans a fost leagănul artei jazzului: Oraşul era cât se poate de potrivit pentru ca, la confluenţa atâtor dialecte muzicale, să se înfiripe un nou aliaj, agitat şi nervos, uneori crispat, alteori dulce şi calm, dar totdeauna de o rafă sugestivitate. Pe aici pătrunseseră în America fanfarele europene, de o importanţă atât de mare în războaiele napoleoniene. Francezii avuseseră mai multe fanfare în oraş. Ele dădeau zilnic concerte de promenadă, singurele de altfel la care populaţia de culoare a avut acces. Au şi făcut o impresie adâncă asupra negrilor prin marşurile, valsul şi galopurile lor pe cât de melodioase, tot pe atât de vioaie. Când, în Í865, războiul civil a luat sfârşit, multe fanfare militare americane s-au dizolvat de la o zi la alta, iar instrumentele lor au fost vândute la preţuri de nimic. Le-au cumpărat îndată negrii, spre a înjgheba în sfârşit propriile lor fanfare, cu trompete, tromboane şi bombardoane adevărate.

În felul acesta au fost alcătuite de-a lungul fluviului o mulţime de fanfare, care aveau

— După exemplu francez – şi clarinet, oboi, cornet. Cea mai cunoscută *Country Brass Band* a fost aceea a lui Johnson, purtând denumirea răsunătoare de *Union Brass Band* – Fanfara Uniunii. Nu fără temei, odată ce câştigase în 1891 premiul întâi la o competiţie unională.

Fanfarele acestea sunt versiunile arhaice ale jazz-bandurilor de la începutul secolului nostru. Înmormântările prilejuiau adevărate festine muzicale pe străzile încinse de soare.

Obiceiul era ca fiecare convoi mortuar să fie condus la locul de odihnă cu marşuri şi cântece. Să fi fost muzică de înmormântare ceea ce cântau fanfarele negrilor? Poate, dar de înmormântare într-un paradis vesel, cu peisaje încântătoare, unde se dansează, se bea gin sau curaçao şi

se cântă songuri când melancolice, când ironice, când voioase. Muzicanţii rămâneau la poarta cimitirului şi, în timp ce rudele şi prietenii defilau prin faţa răposatului, intonau melodii lente. Amintindu-şi de ele, Loius Armstrong spunea că erau atât de frumoase melodiile acestea „încât mergeau drept la inimă”. După ceremonia funebră, urmată de asistenţă, fanfara făcea cale întoarsă într-un marş cu pulsaţia din ce în ce mai sprintenă; strigătele stridente ale mulţimii trădau o desperare şi o bucurie deopotrivă de nestăvilite. Lumea ieşea din case, fundăturr curţi şi grădini, parcă la chemarea unor sirene irezistibile, spre a asista la aceste „parade ale morţii vesele”. La sfârşit, în semn de recunoştinţă pentru cel dispărut, care în scurta lui călătorie spre eternitate le oferise o asemenea jubilare copioasă – şi pe deasupra gratuită! –, strigau în cor: „A fost om de treabă, a fost un om bun”.

Totul se îneca într-un iureş zgomotos, din care nu se desluşea decât pulsaţia unui ritm ce părea ecoul tobelor africane adus de vântul oceanic de la mari depărtări.

Mai băteau însă şi alte vânturi la New Orleans, oraş prins între două lumi, la antipozi: cea anglo-saxonă de la nord şi cea hispanoarnericană din aria Mării Caraibilor. Alături de moştenirea muzicală africană, jazzul s-a colorat la New Orleans cu particularităţi ale cântecelor şi cadenţelor corale, cu înrâuriri din folclorul hispano-american.

Jazzul s-a ivit într-un interval de două decenii, când – între 1897 şi 1917 – a răsărit un întreg cartier al petrecerilor de tot felul în oraş. Era faimosul Storyville, cu ale sale „ghiduri albastre” difuzate pe tot continentul. Figurau în ele adresele şi detaliile caba

Louis Armstrong în studioul de înregistrări din New Orleans retelor, varieteurilor, teatrelor, localurilor de dans şi spectacole de vodevil, restaurantele, berăriile, circurile. Spre a-i atrage pe muşterii a fost nevoie de muzicanţi buni, în stare să-i amuze; la cafeneaua unde cânta tânărul Kid Ory, de pildă, trebuia să plăteşti în afara consumaţiei şi o taxă spre a-l putea asculta pe iscusitul jazzman.

A fost, pare-se, începutul concertelor cu muzică de jazz de mai târziu, chiar dacă această muzică a avut puţini artişti la fel de desăvârşiţi ca marele „Kid" sau ca King Oliver, care cânta la clarinet, trombon trompetă, piston, pian, banjo, chitară, saxofon şi baterie. El a făcut în 1921 primele înregistrări „rasiale" pe discuri de gramofon; eticheta lor atrăgea luarea aminte cumpărătorilor că, oricât de frumos ar fi fost cântate, artiştii imprimaţi pe ele au pielea întunecată.

Micile formaţii de jazz de câte trei sau patru

instrumentişti erau denumite *combo*; ele au creat stilul jazzului arhaic la Memphis, St. Louis, Kansas City. Din prima generaţie de artişti ai jazzului de fel din New Orleans fac parte Buddy Bolden, Tony Jackson, Clairbone Williams, Oscar Celestine, Emanuel Pérez. A fost urmată de o a doua generaţie „a clasicilor”, în frunte cu King Oliver, Bunk Johnson, Sidney Bechet, Louis Armstrong, Kid Rena şi Jelly Roll Morton.

După primul război mondial, New Orleansul şi-a mai păstrat un timp renumele de oraş al muzicii, deşi în afara Operei Franceze şi a câtorva jazzmeni bătrâni rămăsese prea puţină muzică acolo. Instrumentiştii de culoare au plecat spre nord, nu numai fiindcă localurile din Storyville se închiseseră, ci şi fiindcă prigoana rasială se înăsprise. Armstrong povestea în amintirile sale că „băieţii de culoare, care se rătăceau prin mahalaua Canalului Irlandez de pe malul fluviului, riscau să ajungă acasă cu capul pe tavă”.

Muzicanţii de jazz au încercat să-şi petecească existenţa cântând pe vapoare de excursionişti, la parăzile cu muzică şi la înmormântări, ca pe vremuri, sau la petrecerile la iarbă verde ale albilor. Dar tinerii care „luau muzica mai în serios decât o iau cei de azi” – cum spunea tot Armstrong – s-au risipit, spre a-şi putea sluji cât mai bine vocaţia, ajungând la Chicago, New York sau în Europa.

Înainte însă au mai luat parte la ultima mare paradă organizată de cluburile de ajutor social. A fost, se spune, un spectacol unic, muzicanţii îşi îmbrăcaseră vechile uniforme de gală, instrumentele străluceau ca şi cum ar fi fost poleite cu aur, iar fanfara cânta marşuri atât de săltăreţe şi de îndrăcite încât „trecătorii ţopăiau de plăcere”.

Era, de fapt, recviemul muzicii din New Orleans, recviemul unui adevărat oraş al muzicii. În memoria gloriei de a fi dat Americii şi lumii o nouă artă, originală şi proaspătă, a luat fiinţă acolo o importantă „Fundaţie de jazz”, un fel de muzeu, bibliotecă, discotecă şi mausoleu, în

care amintirile plutesc aidoma Okeanidelor cu mii de voci în apele mării.

New Orleansul de altă dată, cu nesaţul lui de muzică, nu mai este azi decât o umbră. O umbră din care răsare totuşi, în alintul voluptuos al tonurilor, un jazz nou, chemat să împrumute oraşului vechea sa glorie de la începutul secolului.

Cuprins

CUVÂNT ÎNAINTE 5 ATENA 7 NAPOLI 13 ROMA *19* VENEŢIA *26* MILANO *31*:

VIENA *36* SALZBURG *43* LEIPZIG *48* BAYREUTH *52* PARIS *58*

MADRID *64* BUCUREŞTI *69* IAŞI *79*

CLUJ-NAPOCA *86* PRAGA *93* BUDAPESTA *97* LENINGRAD *103* MOSCOVA *109* NEW YORK *116* NEW ORLEANS *122*

LECTOR: SANDU SINGER TEHNOREDACTOR: FLORENTINA PREDA

BUN DE TIPAR 28.X.1986 APĂRUT 1983 COLI DE TIPAR 16

Comanda nr. 60279 Combinatul Poligrafic „Casa Scânteii” Piaţa Scânteii nr. 1, Bucureşti, Republica Socialistă România